

37. NB.

5 6 — 5 6 7
3 3 # 3 4 5
3 3 3

Hier wurde im einunddreissigsten und zweiunddreissigsten Beispiele die Quinte des Dominantenakkordes hinweggelassen, um eine bessere Verbindung mit den darauffolgenden Septimenakkorden zu erhalten.

Auflösung der Septime einen ganzen Ton abwärts in den Grundton eines Septimenakkords.

38. NB. 39. NB. 40. NB. 41. NB.

42. NB. 43. NB. 44. NB.

45. NB.

Wer diese 93 verschiedenen Auflösungen des Dominantseptimenakkordes aufmerksam durchgesehen hat, wird ohne Zweifel gefunden haben, dass ausser den Auflösungen dieses Akkordes auch die demselben nachfolgenden dissonirenden Akkorde mitunter nicht in ihrer gewöhnlichen Weise aufgelöst wurden; so dass zum Beispiel manchmal die übermässige Sexte anstatt sich regelmässig in die Octave aufzulösen, chromatisch herab in eine freietretende Septime ging, woran sich abnehmen lässt, dass jede Dissonanz, welche eine enharmonische Bedeutung hat, auch vermittelt der Anticipation aufgelöst werden kann.

Obschon nun auch die meisten andern Septimenakkorde auf ebenso mannigfaltige Art aufgelöst werden können, wie der vorhergehende, so beschränke ich mich hier doch nur noch auf die Auflösungen des verminderten Septimenakkordes, weil dies hinreichend ist, um das reichhaltige harmonische Verfahren in Betreff der übrigen Septimenakkorde kennen zu lernen.

Ein jeder verminderter Septimenakkord kann 36mal in einen Dreiklang und 55mal in einen Septimenakkord, also zusammen 91mal in einen andern Akkord aufgelöst werden; die Auflösung von dessen Septime kann nämlich 47mal einen halben Ton abwärts, und 44mal einen ganzen Ton abwärts geschehen. Zum Beispiel:

Auflösungen der Septime einen halben Ton abwärts.

- 6mal in die Terze eines Dreiklangs.
- 6mal in die Quinte eines Dreiklangs.
- 6mal in den Grundton eines Dreiklangs.
- 6mal in eine freietretende Septime.
- 9mal in die Terze eines Septimenakkords.
- 7mal in die Quinte eines Septimenakkords.
- 7mal in den Grundton eines Septimenakkords.

Auflösungen der Septime einen ganzen Ton abwärts.

- 6mal in die Terze eines Dreiklangs.
- 6mal in die Quinte eines Dreiklangs.
- 6mal in den Grundton eines Dreiklangs.
- 6mal in eine freietretende Septime.
- 6mal in die Terze eines Septimenakkords.
- 6mal in die Quinte eines Septimenakkords.
- 8mal in den Grundton eines Septimenakkords.

Da ich bei den folgenden Auflösungen ganz dieselbe Reihenfolge der Dreiklänge und Septimenakkorde beobachten werde, wie bei den Auflösungen des Dominantenakkordes, so halte ich es für überflüssig die sämtlichen Akkorde, in welche nun der verminderte Septimenakkord aufgelöst werden soll, wieder vorher einzusetzen, und ich gehe deshalb gleich zur Sache selbst über.

Der verminderte Septimenakkord, mit welchem diese Auflösungen vorgenommen werden sollen, ist *gis-h-d-f*. In Betreff dieses Akkordes lasse ich noch die Bemerkung vorausgehen, dass bei vielen Auflösungen desselben ein oder auch mehrere Intervalle als enharmonisch verwechselt anzusehen sind; so ist gleich im ersten der folgenden Beispiele das *gis* als *as* zu nehmen, wodurch diese Auflösung für das Gehör eine ganz gewöhnliche wird. Ebenso ist auch im vierten Beispiele der Ton *gis* als *as* anzusehen.

Auflösung der Septime einen halben Ton abwärts in die Terze eines Dreiklangs.

1. NB. 2. 3. 4. NB. 5. 6.

Auflösung der Septime einen halben Ton abwärts in die Quinte eines Dreiklangs.

7. 8. 9. 10. 11. 12. NB.

Auflösung der Septime einen halben Ton abwärts in den Grundton eines Dreiklangs.

Dass bei diesen Auflösungen der Ton *d* im Basse herauf nach *e* geht, anstatt er als die ursprüngliche verminderte Quinte dieses Akkordes eine abwärtsgehende Bewegung haben sollte, ist nichts Seltenes.

13. 14. 15.

NB.

16. 17. 18.

NB.

Auflösung der Septime einen halben Ton abwärts in eine freietretende Septime.

19. 20. 21. 22.

23. 24.

Auflösung der Septime einen halben Ton abwärts in die Terze eines Septimenakkords.

25. 26. 27. 28.

29. 30. 31.

NB.

32. 33.

Das *gis* im siebenzehnten und dreissigsten Beispiele gilt wieder für *as*.

Auflösung der Septime einen halben Ton abwärts in die Quinte eines Septimenakkords.

34. 35. 36. 37.

In dem letzten Beispiele blieb *gis* als *as* im folgenden Akkorde liegen, um den übermässigen Sprung von *h* nach *as* zu vermeiden, wodurch aber *d* nach *ges* springen musste.

Auflösung der Septime einen halben Ton abwärts in den Grundton eines Septimenakkords.

41. 42. 43. 44.

Auflösung der Septime einen ganzen Ton abwärts in die Terze eines Dreiklangs.

1. 2. 3. 4.

Auflösung der Septime einen ganzen Ton abwärts in die Quinte eines Dreiklangs.

11. 12. NB.

6 3 6 5 3 6 3 6 5 3 6 5 3 6 5 3 6 5 3

Auflösung der Septime einen ganzen Ton abwärts in den Grundton eines Dreiklangs.

17. 18.

NB

6 3 6 3 6 3 5 5 6 3 5 5 6 7 3 3

Auflösung der Septime einen ganzen Ton abwärts in eine freieintretende Septime.

In den folgenden sechs Beispielen geht der Ton *d* anstatt nach *c*, nach *f* oder *fis*, wodurch aber die übrigen Intervalle dieses Akkordes eine natürlichere Fortschreitung erhalten.

[illegible]

23. 24.

Auflösung der Septime einen ganzen Ton abwärts in die Terze eines Septimenakkords.

25. 26. 27. 28.

29. 30.

Im letzten Beispiele musste der besseren Verbindung der übrigen Intervallen wegen *d* nach *a* springen; der scheinbare Querstand ist durch die enharmonische Umschreibung des übermässigkleinen Septimenakkords gerechtfertigt.

Auflösung der Septime einen ganzen Ton abwärts in die Quinte eines Septimenakkords.

31. 32. 33.

34. 35. 36.

Auflösung der Septime einen ganzen Ton abwärts in den Grundton eines Septimenakkords.

37. 38. 39. 40.

Hiermit wären nun auch die verschiedenen Auflösungsarten des verminderten Septimenakkords beendet. Wenn nun diese Auflösungen auch nicht alle gleich gut genannt werden können, und manche darunter sind, für die sich nur äusserst selten eine Gelegenheit zur Anwendung darbietet, so muss es dennoch einem jeden denkenden Künstler von Interesse sein zu erfahren, was sich in Hinsicht solcher Akkordverbindungen leisten lässt, damit ihm dieselben an geeigneter Stelle zur Verfügung stehen.

Bisher hat man kennen gelernt, dass die Auflösung einer Septime hauptsächlich darin besteht, wenn sie durch eine stufenweise abwärtsgehende Bewegung in ein anderes Verhältniss zu den übrigen Intervallen des darauffolgenden Akkordes tritt; nun bleibt mir aber noch übrig auch zu zeigen, wie eine Septime ohne sich aufzulösen, in ein anderes Intervall umgestaltet werden kann.

Die Umgestaltung einer Septime entsteht, wenn dieselbe anstatt sich aufzulösen liegen bleibt, und die übrigen dazu gehörigen Töne in ein anderes Verhältniss zu derselben treten. Durch dieses Verfahren kann eine Septime 6mal in eine Terze, 6mal in eine Quinte, und 6mal in den Grundton eines Dreiklages oder Septimenakkordes, und 8mal in eine andere Septime, also 44mal auf verschiedene Weise, theils in eine Consonanz und theils in eine andere Dissonanz umgestaltet werden.

Wird eine Septime bei ihrer Umgestaltung zu einer Consonanz, so kann die Auflösung derselben sowohl ganz übergangen werden, als auch später erfolgen; im letzten Falle nennt man es eine verzögerte Auflösung. Es kann aber auch die Septime während ihrer Umgestaltung enharmonisch verwechselt werden, wodurch sie alsdann wie alle enharmonisch-verwechselten Septimen einen halben Ton aufwärts geht. Wird endlich eine Septime in eine andere Dissonanz umgestaltet, so löst sie sich natürlich auch dieser gemäss auf.

Weil nun diejenigen Septimenakkorde, deren Septime enharmonisch verwechselt werden kann, am besten zu solchen Umgestaltungen sind, so nehme ich für diesen Zweck den Dominantakkord von C-dur (also *g-h-d-f*), setze aber wieder zuvor alle Akkorde hierher, welche durch diese Umgestaltung von dessen Septime entstehen.

Die Dominantseptime f 18mal Bestandtheil eines Dreiklages.

18mal als Bestandtheil eines Septimenakkordes.

8mal Septime durch die verschiedenen Modifikationen der Prime, Terze und Quinte dieses Akkordes.

Ich lasse nun gleich die Beispiele folgen, in welchen man die Septime *f* bei jedem derselben auf eine andere Weise umgestaltet finden wird, bemerke aber noch zuvor, dass der Ton *f* nach seiner Umgestaltung nur dann verdoppelt werden darf, wenn es durch den darauffolgenden Akkord geschehen muss.

Umgestaltung der Septime in die Terze eines Dreiklangs.

Examples 1 through 6 illustrate the transformation of the seventh into the third of a triad. Each example consists of a piano accompaniment (left hand) and a vocal line (right hand). The piano part shows the original triad with the seventh, and the vocal part shows the transformation to the third. The examples are numbered 1 through 6. Examples 1, 4, and 6 include the notation 'NB.' (Nota Bene).

Im ersten, vierten und sechsten Beispiele findet nächst der Umgestaltung der Septime auch zugleich eine enharmonische Umschreibung statt, um die Fortschreitung von *h* nach *des* zu vermeiden.

Umgestaltung der Septime in die Quinte eines Dreiklangs.

Examples 7 through 12 illustrate the transformation of the seventh into the fifth of a triad. Each example consists of a piano accompaniment (left hand) and a vocal line (right hand). The piano part shows the original triad with the seventh, and the vocal part shows the transformation to the fifth. The examples are numbered 7 through 12. Example 12 includes the notation 'NB.' (Nota Bene).

Umgestaltung der Septime in den Grundton eines Dreiklangs.

Examples 13 through 16 illustrate the transformation of the seventh into the root of a triad. Each example consists of a piano accompaniment (left hand) and a vocal line (right hand). The piano part shows the original triad with the seventh, and the vocal part shows the transformation to the root. The examples are numbered 13 through 16.

17. 18.

NB.

Umgestaltung der Septime in die Terze eines Septimenakkords.

19. 20. 21. 22.

23. 24.

Umgestaltung der Septime in die Quinte eines Septimenakkords.

25. 26. 27. 28.

29. 30.

NB.

Umgestaltung der Septime in den Grundton eines Septimenakkords.

31. 32.

36.

7 6 5 7 6 5
3 3 3 3 4 3

Umgestaltung der Septime in die Septime eines anderen Septimenakkords.

40. 41. 42. 43.

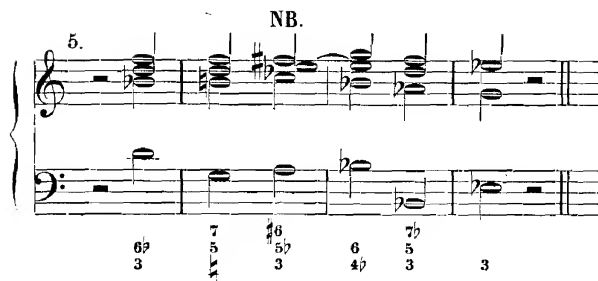
5 7 - 5 7 5 6 4 - 5 6 6 6# 6 6 7# 5 3 6 5 6b 5b 6b 5b 6b 5b 3

3 - - 3 3 3 3 5 - 4 5 3 5 - 2 2 2 2 3

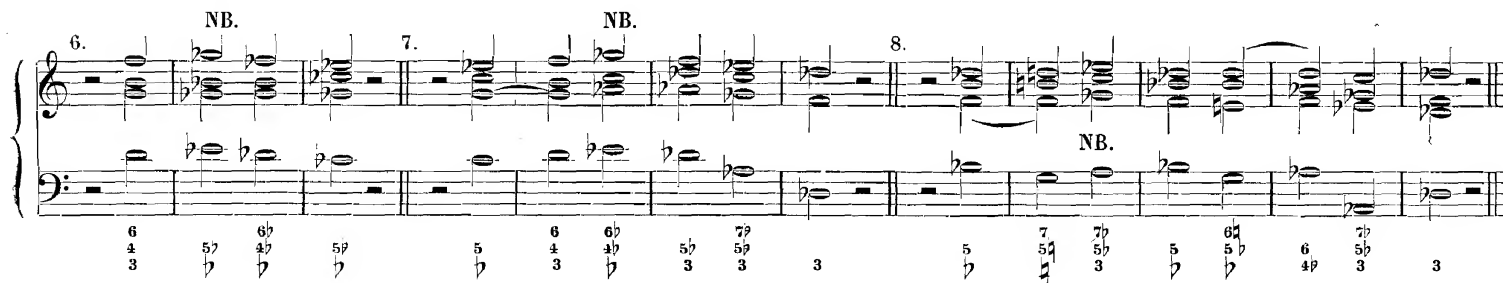
Wenn nun gleich hinlänglich gezeigt worden ist, auf wie vielfältige Weise eine Septime in Anwendung gebracht werden kann, so findet man in Compositionen dennoch manchmal Fortschreitungen derselben, welche weder mit den vorhergehenden Auflösungen, noch Umgestaltungen etwas gemein haben. Damit der wissbegierige Leser auch diese eigenthümliche Behandlungsart der Dominantseptime kennen lernen soll, setze ich einige Beispiele davon hierher.

1. NB. 2. NB. 3. NB. 4. NB.

5 3 7 5 3 5 6 7 5 6 5 5 6 7 5 5 6 5 5 3



In diesen fünf Beispielen geht die Dominantseptime *f* einen kleinen halben Ton aufwärts nach *fis*, in den folgenden aber einen grossen halben Ton nach *ges*.



Alle derartige Auflösungen haben ihren Grund in der enharmonischen Verwechslung der Septime, weshalb auch nur diejenigen Septimenakkorde, welche diese Eigenschaft besitzen, dazu verwendet werden können.

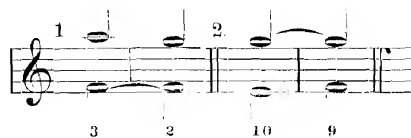
KAPITEL XII.

Von den Nonenakkorden.

Wir hatten es seither nur mit solchen dissonirenden Akkorden zu thun, bei welchen sich alle ihre Dissonanzen innerhalb einer reinen Octave bildeten; hier werden wir aber auch noch verschiedene andere dissonirende Akkorde kennen lernen, bei welchen sich die Hauptdissonanzen über der reinen Octave bilden, und deren Selbstständigkeit deshalb schon von manchen Theoretikern in Zweifel gezogen wurde; ob mit Recht oder Unrecht, wollen wir dahin gestellt sein lassen. Da indessen an der Existenz dieser Akkorde durchaus nicht gezweifelt werden kann, weil sie in vielen guten Werken anzutreffen sind, so halte ich es auch dem Zwecke dieses Buches entsprechend, wenn ich den richtigen Gebrauch derselben zu lehren suche.

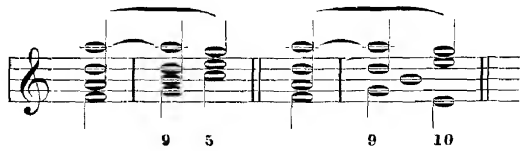
Die erste Dissonanz, welche sich über der reinen Octave bildet, ist die None, dieselbe liegt neun Stufen von ihrem Grundtone entfernt, und ist wie die Sekunde, in dreierlei Gattungen gebräuchlich, nämlich: klein, gross und übermässig; die letzte Gattung kommt indessen nur als eine zufällige Dissonanz vor, indem die kleine und grosse None auch zugleich als selbstständige Dissonanzen zu betrachten sind, was sich im Verlaufe dieses Kapitels zeigen wird.

Die None darf übrigens nicht mit einer um eine Octave erhöhten Sekunde verwechselt werden, denn diese beiden Dissonanzen sind in ihrem Charakter sehr verschieden; bei der Sekunde, welche durch die Umkehrung der Septime entsteht, ist allemal der untere Ton die Dissonanz, während bei der None — auch wenn dieselbe als Sekunde neben ihrem Grundton liegen sollte — immer der obere Ton die Dissonanz bleibt, was man am deutlichsten an der Vorbereitung dieser beiden Intervalle sehen kann. Zum Beispiel:

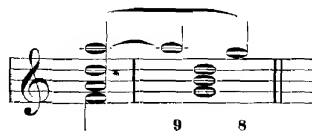


In dem ersten Exempel ist der Ton *f* die um zwei Octaven heruntersetzte Septime von *g*, und folglich die Dissonanz. Im zweiten Exempel ist dasselbe *f* Consonanz und der Ton *g* die None, warum denn auch eben dieses *g* im ersten Exempel mit 2 und im zweiten mit 9 beziffert werden muss.

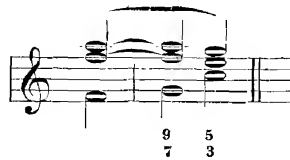
Als wesentliche Dissonanz hat die None ihre regelmässige Auflösung in die Quinte oder in die Decime. Ihre Auflösung in die Quinte entsteht, wenn ihr Grundton eine Quarte steigt, und ihre Auflösung in die Decime, wenn ihr Grundton eine Terze fällt. Zum Beispiel:



In diesen beiden Fällen zeigt sich die None als eine selbstständige Dissonanz, weil durch ihre Auflösung ein anderer Akkord entsteht. Anders verhält es sich aber, wenn dieselbe in die Octave aufgelöst wird, denn alsdann bleiben alle übrigen Töne des Akkordes liegen, (oder können wenigstens liegen bleiben) und die None gilt daher in diesem Falle nur als eine zufällige Dissonanz, oder als ein Vorhalt. Zum Beispiel:



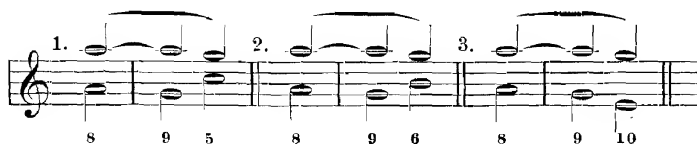
Dass die eigentliche Auflösung der None als wesentliche Dissonanz in die Quinte eines Dreiklangs ist, kann man am besten sehen, wenn dieselbe in Gemeinschaft mit der Septime aufgelöst wird; denn so wie sich diese am natürlichsten in die Terze eines Dreiklangs auflöst, so löst sich jene eben so natürlich in die Quinte desselben Akkordes auf. Zum Beispiel:



Die Vorbereitung der None kann durch die Quinte, Sexte, Oktave, Decime, oder auch durch eine freietretende Septime geschehen. Ihre Vorbereitung durch die Oktave kann indessen nur dann stattfinden, wenn die Auflösung derselben nicht in die Oktave geschieht, weil sonst fehlerhafte nachschlagende Oktaven entstehen. Zum Beispiel:



Löst sich aber die None in eine Quinte, Sexte oder Decime auf, so wird dieser Fehler verbessert, weil alsdann ihr Grundton die Auflösung nicht abwartet, und daher auch keine nachschlagende Oktaven entstehen können. Zum Beispiel:



Eine besondere Eigenthümlichkeit der Nonen- sowie aller andern Akkorde, bei welchen sich die Hauptdissonanzen über der reinen Oktave bilden, ist auch noch: dass dieselben nur in der guten Taktzeit zur Anwendung gebracht werden dürfen.

Ogleich der Nonenakkord, wenn er alle seine Intervalle enthält, fünfstimmig ist, so wird er doch sehr häufig mit nur vier Stimmen in Anwendung gebracht, indem man entweder seine Septime oder seine Quinte hinweg lässt. Enthält ein solcher Akkord nur die None als alleinige Dissonanz, so nennt man ihn einen einfachen Nonenakkord, ist aber eine Septime dabei, so heisst er ein zusammengesetzter Nonenakkord, weil er alsdann aus zwei Septimenakkorden besteht. Hierbei ist es einerlei, ob er nur mit vier oder mit fünf Stimmen ausgeübt wird. Der Ordnung nach nehme ich nun zuerst die einfachen Nonenakkorde vor.

Von den einfachen Nonenakkorden.

Dadurch, dass die grosse None mit einem grossen, kleinen und übermässigen Dreiklange, und die kleine None mit einem grossen, kleinen und verminderten Dreiklange in Verbindung gebracht werden kann, gibt es sechs Gattungen einfacher Nonenakkorde. Zum Beispiel:



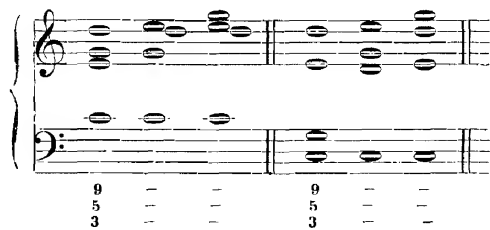
Besondere Namen hat man diesen Akkorden nicht gegeben, sondern dieselben werden nach der Eigenschaft ihrer Hauptdissonanz und den Dreiklängen, welche mit dieser in Verbindung gebracht werden, benannt. Hinsichtlich ihrer praktischen Anwendung ist zu bemerken: dass dieselben in jeder ihrer Lagen und Gestalten zu gebrauchen sind; doch haben diejenigen, wo die None über ihrem Grundtone liegt, den Vorzug.

Die Bezifferung bei den Nonenakkorden wird wohl ebenso, wie bei den Dreiklängen und Septimenakkorden, durch das Verhältniss, welches die höheren Intervalle zu dem Basstone einnehmen, bestimmt, doch beziffert man hier, so wie bei allen übrigen Akkorden, von welchen sich die Hauptdissonanzen über der reinen Oktave bilden, am besten zuerst die Consonanzen, und setzt die Dissonanzen darüber, weil sich alsdann die ersteren von den letzteren leichter unterscheiden lassen.

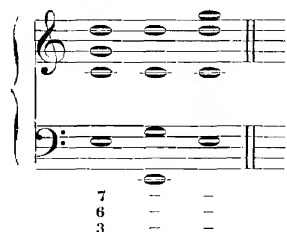
Der Terzquintnonenakkord wird entweder mit $\frac{9}{3}$ oder wenn bei der Terze und Quinte keine Versetzungszeichen nöthig sind, auch nur mit 9 beziffert. Durch seine erste Umkehrung, wo dessen Terze im Basse liegt, entsteht ein Terzsextseptimenakkord, welcher entweder mit $\frac{7}{3}$ oder auch nur mit 7 beziffert wird. Bei seiner zweiten Umkehrung wo die Quinte des Stammakkordes die tiefste Stimme ist, entsteht ein Quartsextquintenakkord, und derselbe wird daher mit $\frac{5}{4}$ bezeichnet. Durch seine dritte Umkehrung kommt die None selbst in den Bass zu liegen, und man erhält dadurch einen Sekundquartseptimenakkord, welchen man demnach mit $\frac{7}{2}$ beziffert. Die Septime ist in dieser Umkehrung der eigentliche Fundamentalton, und also eine Consonanz.

Die anwendbarsten Lagen und Gestalten sowohl für die erste, wie für alle andern Gattungen einfacher Nonenakkorde sind ungefähr die folgenden:

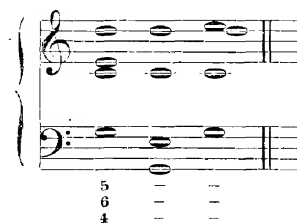
Für den Terzquintnonenakkord.



Für den Terzsextseptimenakkord.



Für den Quartsextquintenakkord.



Für den Sekundquartseptimenakkord.



Mit Ausnahme der letzten Umkehrung dieses Akkordes wurde bei allen übrigen Gestaltungen beobachtet, dass die None über ihrem Grundtone liegt.

Von diesen weiterobenstehenden sechs Nonenakkorden bildet sich der erste auf der ersten, vierten und fünften Stufe einer Durtonleiter; der zweite auf der ersten und vierten Stufe einer Moll- und auf der zweiten und sechsten Stufe einer Durtonleiter; und der sechste auf der zweiten Stufe einer Moll- und auf der siebenten Stufe einer Durtonleiter; dieselben sind also mehrdeutig. Die drei andern sind nur einmal in einer Tonart enthalten; der dritte entspringt nämlich durch den erhöhten siebenten Ton auf der dritten Stufe einer Molltonleiter und der vierte aus demselben Grunde auf der fünften Stufe einer Molltonleiter, und der fünfte endlich wird ebenfalls nur als auf der dritten Stufe einer Durtonleiter entspringend angewandt. In den folgenden Beispielen soll nun jeder dieser Akkorde in der Tonart, worin er enthalten ist, zuerst in seiner Grundgestalt, und alsdann auch in seinen gebräuchlichen Umkehrungen zur Anwendung gebracht werden.

Der Akkord mit grosser None in Verbindung eines grossen Dreiklangs, zum Beispiel c-e-g-d,

findet seine Anwendung auf der ersten Stufe in C-dur, auf der vierten Stufe in G-dur, und auf der fünften Stufe in F-dur.

In C-dur löst sich die None in die Quinte des Dreiklangs der vierten Stufe, und in die Terze des Dreiklangs oder Septimenakkords der sechsten Stufe auf. Die Vorbereitung der None geschieht am besten durch die Quinte des Dominantdreiklangs oder Dominantseptimenakkords.

Auflösung der None in die Quinte des Dreiklangs der vierten Stufe.

Die dritte Umkehrung, der Sekundquartseptimenakkord bleibt hier weg, weil er eine Auflösung in den Quartsextenakkord zur Folge hätte.

Auflösung der None in die Terze des Dreiklangs oder Septimenakkords der sechsten Stufe.

In G-dur löst sich die None dieses Akkordes gewöhnlich nur in die Terze des Dreiklangs oder Septimenakkords der zweiten Stufe auf, und die Vorbereitung derselben geschieht durch die Quinte des Dreiklangs der Tonika.

6	9	6				7	6			6						5	6	6	
3	5	—	5	6	5	6	4	7	5	—	5	—				5	4	5	5
3	3	—	3	4	3	3	3	3	3	—	3	—				3	6	3	3

In F-dur geschieht die Auflösung der None entweder in die Quinte des Dreiklangs der Tonika, oder in die Terze des Dreiklangs der dritten Stufe. Die Vorbereitung der None findet in dieser Tonart gewöhnlich durch die Quinte des Dreiklangs der zweiten Stufe statt.

Auflösung der None in die Quinte des Dreiklangs der Tonika.

6	5	6	5	6	5	—	5	6	5	—	5	6	5	6	5
3	3	3	—	4	3	—	3	3	3	—	3	3	3	4	3

Auflösung der None in die Terze des Dreiklangs der dritten Stufe.

	9		6			7		6					7		6		6		6		(
6	5		—		5	5	5	4	5	6		5	6	5	3		5	5	—		—
3	3	3	—		3	3	3	3	4	3		3	±	3		3	—	3	—	3	—

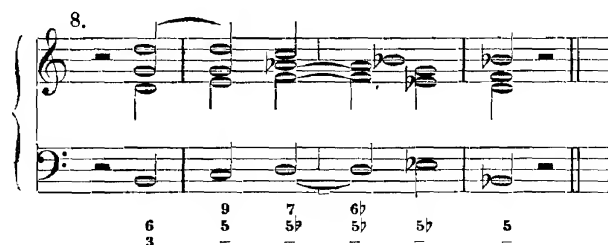
Nun folgen hier noch einige

Aussergewöhnliche Auflösungen dieses Akkordes,

an welchen der Schüler zugleich kennen lernen kann, wie die None in eine freitretende Septime aufzulösen ist.

[illegible]

6	9	8		9	7	6	6	9	6	6	5
5	—	5		5	5	4	5	—	5	6	5
3	—	3		3	3	3	3	—	3	3	3

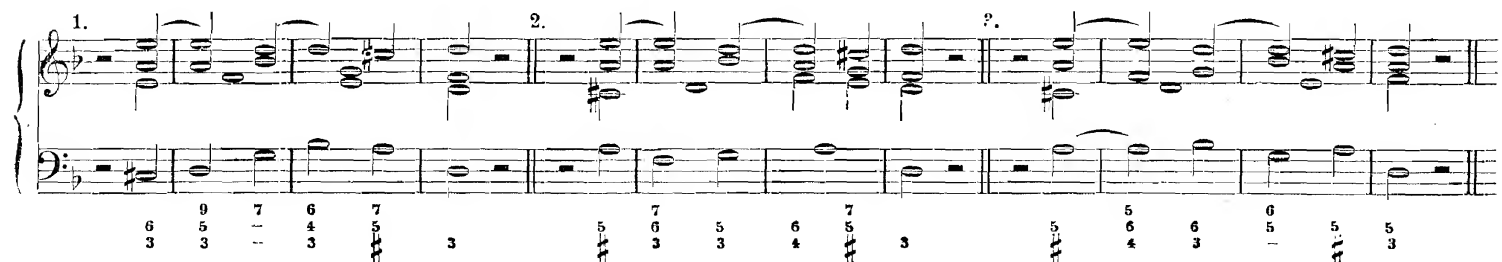


Der Akkord mit grosser None in Verbindung eines kleinen Dreiklangs, zum Beispiel d-f-a-e,

findet seine Anwendung auf der ersten Stufe in D-moll, auf der vierten Stufe in A-moll, auf der zweiten Stufe in D-dur und auf der sechsten Stufe in F-dur.

In D-moll löst sich die None in die Quinte des Dreiklangs oder Septimenakkords der vierten Stufe, und in die Terze des Dreiklangs der sechsten Stufe auf. Die Vorbereitung derselben kann durch die Quinte des Dominantdreiklangs oder des Dominantseptimenakkords geschehen.

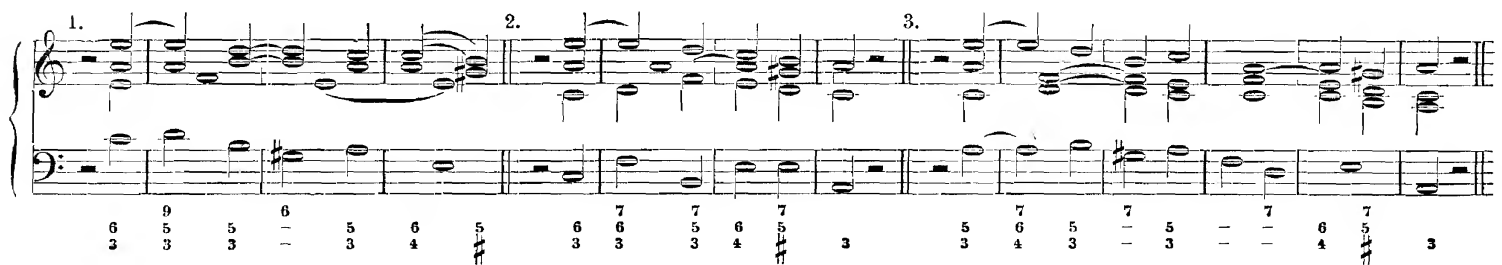
Auflösung der None in die Quinte des Dreiklangs oder Septimenakkords der vierten Stufe.



Auflösung der None in die Terze des Dreiklangs der sechsten Stufe.



In A-moll hat die None ihre Auflösung in die Terze des Dreiklangs oder Septimenakkords der zweiten Stufe, und die Vorbereitung derselben geschieht durch die Quinte des Dreiklangs der Tonika.



In C-dur geschieht die Auflösung der None am natürlichsten in die Quinte des Dominantseptimenakkordes. Vorbereitet wird dieselbe entweder durch die Terze des Dreiklangs der Tonika, oder durch die Quinte des Dreiklangs der sechsten Stufe.

1. 2. 3.

5 9 7 5 7 7 5 5 6 5 6 7 6 5

3 - - 3 3 - 3 3 - 3 4 5 3 3 4 3 3

In F-dur geschieht die Auflösung der None theils in die Quinte des Dreiklangs der zweiten Stufe, und theils in die Terze des Dreiklangs der vierten Stufe; die Vorbereitung derselben kann durch die Terze des Dominantdreiklangs, oder auch durch die Quinte des Dreiklangs der dritten Stufe geschehen.

Auflösung der None in die Quinte des Dreiklangs der zweiten Stufe.

1. 2. 3.

5 9 6 5 - 5 - 7 6 6 - 6 5 5 6 6 5 - 5

3 - 3 - 3 - 3 - 3 3 3 - - 3 3 - 4 3 3 - 3

Auflösung der None in die Terze des Dreiklangs der vierten Stufe.

1. 2. 3.

6 9 5 6 7 5 7 6 5 - 7 5 5 5 - 6 5

3 3 3 4 3 3 3 - 3 3 - - 3 3 4 3 - - 3

4.

6 7 6 7 7 5

3 4 3 - 3 3

Aussergewöhnliche Auflösungen dieses Akkordes.

1. 2. 3. 4. 5.

6 9 5 6 9 6 7 7 5 6 9 7 6 6 9 6

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

6. 7. 8.

6 9 6 6 9 6 6 9 6 6 9 6 5 6 5

3 3 3 4 3 3 - 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Der Akkord mit grosser None in Verbindung eines übermässigen Dreiklangs, zum Beispiel c-e-gis-d,

bildet sich nur auf der dritten Stufe in A-moll. Die None löst sich in dieser Tonart entweder in die Quinte des Dreiklangs der sechsten Stufe, oder in die Terze des Dreiklangs der Tonika auf.

Auflösung der None in die Quinte des Dreiklangs der sechsten Stufe.

Auflösung der None in die Terze des Dreiklangs der Tonika.

Auch dieser Akkord kann noch auf verschiedene andere Arten aufgelöst werden, was die folgenden Beispiele zeigen, wo sich die None theils in eine verminderte Septime, und theils in eine verminderte Quinte auflöst.

Aussergewöhnliche Auflösungen dieses Akkordes.

Der Akkord mit kleiner None in Verbindung eines grossen Dreiklangs, zum Beispiel e-gis-h-f,

bildet sich nur auf der Dominante von A-moll. Die regelmässige Auflösung der None als eine wesentliche Dissonanz ist in die Quinte des Dreiklangs der Tonika, und ihre Vorbereitung geschieht entweder durch die Terze des Dreiklangs der vierten Stufe, oder durch die Quinte des Dreiklangs der zweiten Stufe.

Aussergewöhnliche Auflösungen dieses Akkordes.

Der Akkord mit kleiner None in Verbindung eines kleinen Dreiklangs, zum Beispiel e-g-h-f,

findet seine Anwendung nur auf der dritten Stufe in C-dur. Die Auflösung der None geschieht hier in die Quinte des Dreiklangs der sechsten Stufe, und in die Terze des Dreiklangs der Tonika. Vorbereitet wird diese Dissonanz entweder durch die Terze des Dreiklangs der zweiten Stufe, oder durch die Dominantseptime.

Auflösung der None in die Quinte des Dreiklangs der sechsten Stufe.

Auflösung der None in die Terze des Dreiklangs der Tonika.

Aussergewöhnliche Auflösungen dieses Akkordes.

1. 5 9 7 5 3 5 7 9 7 5 3 5 7 9 7 5 3 6 9 6 7 3

2. 5 9 7 5 3 5 7 9 7 5 3 5 7 9 7 5 3 6 9 6 7 3

3. 5 9 7 5 3 5 7 9 7 5 3 5 7 9 7 5 3 6 9 6 7 3

4. 5 9 7 5 3 5 7 9 7 5 3 5 7 9 7 5 3 6 9 6 7 3

5. 6 9 6 7 3 6 9 6 7 3 6 9 6 7 3 6 9 6 7 3

Der Akkord mit kleiner None in Verbindung eines verminderten Dreiklangs, zum Beispiel h-d-f-c,

bildet sich auf der zweiten Stufe in A-moll und auf der siebenten Stufe in C-dur. Dieser Akkord ist von allen vorhergehenden Nonenakkorden der am wenigsten gebräuchliche.

In A-moll löst sich die None in die Terze des verminderten Septimenakkordes der siebenten Stufe auf, und die Vorbereitung derselben geschieht theils durch die Terze der Tonika, und theils auch durch die Quinte des Dreiklangs der sechsten Stufe. Will man aber diesen Akkord auch in den Dreiklang der Dominante auflösen, so muss die Quinte desselben über der None liegen, weil sonst verbotene Quinten unvermeidlich sind. Diese Auflösungsart gehört demnach zu den aussergewöhnlichen.

1. 5 9 7 5 3 5 7 6 6 6 5 6 5 6 6 7 3

2. 5 9 7 5 3 5 7 6 6 6 5 6 5 6 6 7 3

3. 5 9 7 5 3 5 7 6 6 6 5 6 5 6 6 7 3

4. 7 6 6 5 6 6 6 7 3 7 6 6 5 6 6 6 7 3

In C-dur geschieht die Auflösung dieser None in die Terze des Dominantseptimenakkordes, und die Vorbereitung derselben entweder durch die Quinte des Dreiklangs der vierten Stufe, oder durch die Terze des Dreiklangs der sechsten Stufe.

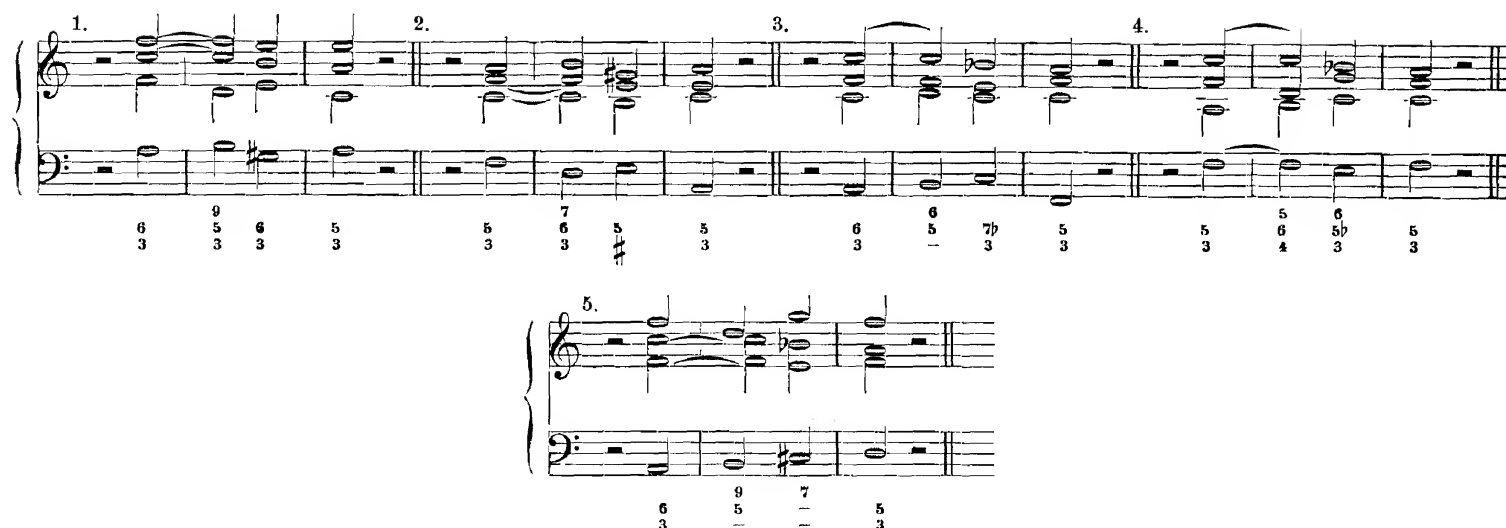
1. 6 9 7 3 5 6 7 3 5 6 6 4 6 5 6 5 3

2. 6 9 7 3 5 6 7 3 5 6 6 4 6 5 6 5 3

3. 6 9 7 3 5 6 7 3 5 6 6 4 6 5 6 5 3



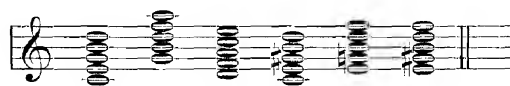
Aussergewöhnliche Auflösungen dieses Akkordes.



Von den Nonenseptimenakkorden.

Diese können sowohl vier- als fünfstimmig in Ausübung gebracht werden. Weil aber die Behandlung dieser Akkorde bei dem vierstimmigen Gebrauche ganz die nämliche bleibt, indem man alsdann nur die Quinte derselben hinweglässt, so werde ich mich hier auch nur auf deren fünfstimmigen Gebrauch beschränken.

Der Nonenseptimenakkorde gibt es so viele, als sich überhaupt die grosse und kleine None mit den verschiedenen Gattungen der Septimenakkorde als wesentliche Dissonanz verbinden lässt. Da nun die grosse None mit dem grossen Septimenakkorde, mit dem Dominantseptimenakkorde, mit dem kleinen und übermässiggrossen Septimenakkorde, und ferner die kleine None ebenfalls mit dem Dominantseptimenakkorde und mit dem kleinen Septimenakkorde verbunden werden kann, so gibt es sechs Gattungen von Nonenseptimenakkorden, weil die None derselben ihre regelmässige Auflösung in die Quinte oder Terze eines Dreiklages oder Septimenakkordes erhält. Die Nonen des vermindertkleinen, des verminderten, des hartverminderten und des doppeltverminderten Septimenakkordes können daher keine wesentlichen Dissonanzen sein, indem die regelmässige Auflösung derselben in die Oktave ihres Grundtones ist. Diejenigen Nonenseptimenakkorde, deren None als eine wesentliche Dissonanz behandelt werden kann, sind demnach nur die hier stehenden.



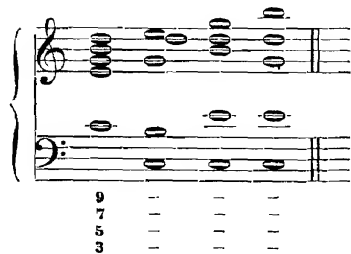
Der erste dieser Akkorde bildet sich auf der ersten und vierten Stufe einer Durtonleiter, und der dritte auf der zweiten und sechsten Stufe einer Dur- und auf der vierten Stufe einer Molltonleiter; dieselben sind demnach mehrdeutig. Die vier andern hingegen sind nur einmal in einer Tonart enthalten. Der zweite bildet sich nämlich auf der fünften Stufe einer Durtonleiter, der vierte auf der dritten Stufe einer Molltonleiter, der fünfte auf der dritten Stufe einer Durtonleiter, und der sechste auf der fünften Stufe einer Molltonleiter.

Dass sich übrigens der erste dieser sechs Akkorde auch auf der dritten und sechsten Stufe, und der dritte auf der ersten Stufe, so wie der fünfte auf der fünften Stufe einer Molltonleiter bildet, wird dem aufmerksamen Leser nicht entgangen sein, da aber diese Akkorde in diesen Tonarten keine praktische Anwendung haben, so gehören sie auch nicht zu der Mehrdeutigkeit dieser Gattungen. Dasselbe war auch mit dem ersten und fünften der vorhergehenden einfachen Nonenakkorde der Fall, weshalb dieselben ebenfalls nicht als einer Molltonart angehörig behandelt wurden.

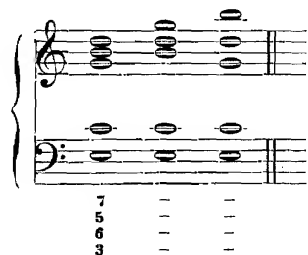
Die vollständige Benennung für einen solchen Akkord in seiner Normalgestalt ist: Terzquintseptimennonenakkord, und seine Bezifferung daher: $\frac{9}{7} \frac{5}{3}$ doch nennt man ihn der Kürze wegen meistens nur: Nonenseptimenakkord. Weil nun dieser Akkord ausser seinem Grundtone noch vier andere Intervalle enthält, wovon ein jedes als tiefste Stimme genommen werden kann, so entstehen dadurch begreiflicher Weise auch noch vier Umkehrungen desselben. Durch seine erste Umkehrung, wo dessen Terze im Basse liegt, entsteht ein Terzsextquintseptimenakkord, und seine Bezifferung ist: $\frac{7}{5} \frac{6}{3}$. Bei seiner zweiten Umkehrung, wo die Quinte des Nonenakkordes im Basse liegt, erhält man einen Quartsextterzquintenakkord, und die Bezifferung desselben ist: $\frac{5}{6} \frac{10}{4}$. Bei seiner dritten Umkehrung liegt die ursprüngliche Septime desselben im Basse, und er heisst alsdann Sekundquartsextdecimenakkord, seine Bezifferung ist demnach: $\frac{6}{4} \frac{10}{2}$. Die Decime ist hier die eigentliche None; dieselbe wird deshalb nicht als Terze beziffert, weil sie nicht als Sekunde neben ihrem Grundtone liegen soll. Durch seine vierte Umkehrung, wo die Hauptdissonanz im Basse liegt, entsteht ein Sekundquartseptimensextenakkord, und die Bezifferung für denselben ist: $\frac{6}{7} \frac{4}{2}$.

Ich setze nun auch wieder einige der gebräuchlichsten Lagen und Gestalten dieses Nonenseptimenakkordes sammt seinen Umkehrungen hierher. Zum Beispiel:

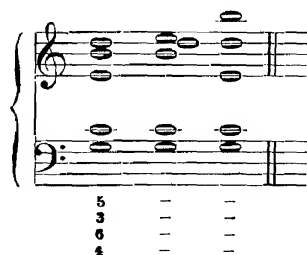
Für den Nonenseptimenakkord.



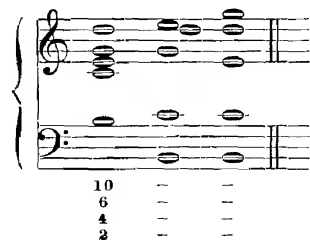
Für den Terzsextquintseptimenakkord.



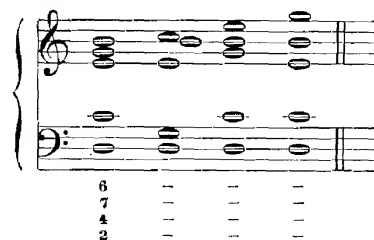
Für den Quartsextterzquintenakkord.



Für den Sekundquartsextdecimenakkord.



Für den Sekundquartseptimensextenakkord.



Es ist wohl selbstverständlich, dass sich so wie von diesem, auch von allen übrigen Gattungen der Nonenseptimenakkorde und ihren Umkehrungen noch viele andere Gestaltungen in Anwendung bringen lassen, doch mögen die hier stehenden genügen.

Hinsichtlich der praktischen Ausübung des fünfstimmigen Satzes ist zu bemerken: dass man sich darin am besten solcher harmonischer Fortschreitungen bedient, bei welchen im folgenden Akkorde wenigstens ein Ton liegen bleiben kann, weil dadurch eine leichtere und ungezwungenere Stimmenführung erzielt wird. Der doppeltverminderte Dreiklang, sowie der doppeltverminderte Septimenakkord sind hier nicht wohl zu gebrauchen, weil in dem ersten nur die Quinte, und im zweiten gar kein Intervall verdoppelt werden kann; man lässt sie daher besser ganz hinweg. Auch der hartverminderte

Septimenakkord und der verminderte Septimenakkord hat im reinen fünfstimmigen Satze Schwierigkeiten, denn der erstere kann nur mit verdoppeltem Grundtone und der letztere nur mit verdoppelter Terze in Anwendung gebracht werden, wobei auch noch ausserdem Rücksicht auf ihre Lage genommen werden muss.

Der Ordnung nach fange ich nun wieder die Beispiele mit denjenigen Akkorden an, welche eine grosse None enthalten.

Da die Auflösung der beiden Dissonanzen der Nonenseptimenakkorde immer gleichzeitig geschieht, und zwar so, dass wenn sich die None in die Quinte oder in die Terze eines Dreiklangs oder Septimenakkordes auflöst, die Septime im ersten Falle in die Terze, und im zweiten Falle in den Grundton desselben Akkordes geht, und also die Auflösung der einen Dissonanz schon durch die der anderen bedingt ist, so werde ich auch hier nur die Akkorde, und nicht die Intervalle namhaft machen, in welche die None und Septime aufgelöst wird.

Der Akkord mit grosser None in Verbindung eines grossen Septimenakkordes, zum Beispiel c-e-g-h-d,

findet seine Anwendung auf der ersten Stufe in C-dur, und auf der vierten Stufe in G-dur.

In C-dur löst sich dieser Akkord in den Dreiklang der vierten Stufe, und in den Septimenakkord oder Dreiklang der sechsten Stufe auf. Die Vorbereitung der None und Septime geschieht durch die Quinte und Terze des Dominantdreiklangles.

Auflösung dieses Nonenseptimenakkordes in den Dreiklang der vierten Stufe.

1. 2. 3.

5 9 5 7 - 5 5 7 5 6 7 5 5 5 5 6 6 7 5
3 7 3 - - 3 3 3 3 4 3 3 3 4 3 - - 3

4.

10 6 6 6 7 5
6 4 4 4 5 - 5
3 2 3 3 3 - 3

Auflösung dieses Nonenseptimenakkordes in den Septimenakkord oder Dreiklang der sechsten Stufe.

1. 2. 3.

5 9 7 - - 5 5 7 7 - - 5 5 6 5 5 6 - 7 7 5
3 7 3 - - 3 3 3 3 - - 3 3 4 3 3 3 3 - 3 3 3

4. 5.

10 6 7 7 5 6 6 6 6 5
6 4 5 5 - 5 4 4 5 4 5 5
3 2 3 3 - 3 3 2 3 2 3 3

In G-dur geschieht die Auflösung dieses Akkordes nur in den Septimenakkord oder Dreiklang der zweiten Stufe, und die Vorbereitung der beiden Dissonanzen durch die Quinte und Terze des Dreiklangs der Tonika.

5 9 7 6 6 8 7 5 7 7 5 5 5 3 5 6 5 3 5 3

10 6 7 5 3

Der Akkord mit grosser None in Verbindung eines Dominantseptimenakkordes, zum Beispiel g-h-d-f-a,

hat seine Anwendung nur auf der fünften Stufe in C-dur. Die Auflösung dieses Akkordes geschieht hier in den Dreiklang der Tonika, und die Vorbereitung desselben durch den Dreiklang der zweiten oder vierten Stufe.

6 9 5 7 5 6 5 6 7 5 5 7 5 6 5 6 7 5

3 7 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

5 3 6 6 7 5 10 6 7 5

3 4 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Der Akkord mit grosser None in Verbindung eines kleinen Septimenakkordes, zum Beispiel d-f-a-c-e,

findet seine Anwendung auf der zweiten Stufe in C-dur, auf der sechsten Stufe in F-dur, und auf der vierten Stufe in A-moll.

In C-dur löst sich dieser Akkord in den Dominantdreiklang oder Dominantseptimenakkord auf, und die Vorbereitung desselben geschieht am besten durch den Dreiklang der sechsten Stufe. Doch kann sie auch durch den Dreiklang der Tonika geschehen.

5 9 5 6 5 6 7 5 7 7 6 7 5

3 7 3 3 3 3 3 3 3 3 4 3 3

5	3	7	—	6	7	—	10	6	7	5
3	6	5	—	5	5	—	6	4	—	5
3	3	—	—	3	3	—	3	2	3	—

In F-dur kann die Auflösung dieses Akkordes in den Dreiklang der zweiten und vierten Stufe geschehen. Vorbereitet wird derselbe entweder durch den Dominantdreiklang oder durch den Dreiklang der dritten Stufe.

Auflösung dieses Nonenseptimenakkordes in den Dreiklang der zweiten Stufe.

5	9	5	6	6	6	5	5	7	5	5	5	7
3	7	3	3	3	4	3	3	3	3	3	3	3

	10						
	6		6		7	—	
5	4	6	4	6	5	—	5
3	2	3	2	3	—	—	3

Auflösung dieses Nonenseptimenakkordes in den Dreiklang der sechsten Stufe.

5	9	5	=	7		5	5	-	5		3		5	5	3	5	5
3	7	3	=	-	3	3	3	-	-	3	3	$\frac{1}{2}$	3	4	3	3	3

	10						6					
	6			6			7				7	
5	4	5	6	4	5	5	4	6	6	5	5	
3	2	3	3	3	3	3	2	3	4	3	3	

In A-moll löst sich dieser Akkord in den Septimenakkord der zweiten Stufe auf, und die Vorbereitung desselben geschieht durch den Dreiklang der Tonika.

1. 2. 3.

5 9 7 5 5 5 7 6 6 7 5 5 5 6 6 5 7

3 7 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

4.

10 6 7 6 7 5 5

6 4 5 4 5 6 5

4 2 3 3 3 4 3

Der Akkord mit grosser None in Verbindung eines übermässiggrossen Septimenakkordes, zum Beispiel c-e-gis-h-d,

findet seine Anwendung nur auf der dritten Stufe in A-moll. Seine Auflösung ist in den Dreiklang der sechsten Stufe, und in den Dreiklang der Tonika, und die Vorbereitung der drei Dissonanzen geschieht durch den Dominantseptimenakkord.

Auflösung dieses Nonenseptimenakkordes in den Dreiklang der sechsten Stufe.

1. 2. 3.

7 9 6 7 5 7 7 7 6 7 6 5 5 6 3 6 5

5 7 5 5 3 5 5 5 5 5 5 3 5 4 3 3 5

4.

10 6 6 6 5 5

6 4 4 4 4 5

3 2 3 2 3 3

Auflösung dieses Nonenseptimenakkordes in den Dreiklang der Tonika.

1. 2. 3.

7 9 6 7 5 7 7 7 6 7 6 5 5 6 3 6 5

5 7 5 5 3 5 5 5 5 5 5 3 5 4 3 3 5

Auflösung dieses Nonenseptimenakkordes in den Dreiklang der Tonika.

1. 2. 3. 4. 5.

5 9 5 6 7 5 5 7 6 6 5 5 5 5 6 5 6 5 5 5

3 7 3 - - 3 3 3 3 2 3 3 3 3 4 3 - - 3

6 10 6 6 6 6 6 7 6 7 5

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 5

3 2 3 2 3 3 3 3 3 3 - - 3

Wiewohl die aussergewöhnlichen Auflösungen dieser Nonenseptimenakkorde selten in ihrer Vollstimmigkeit vorkommen, weil man sich bei denselben meistens nur auf vier Stimmen beschränkt, und entweder die Quinte oder die Terze eines solchen Akkordes hinweglässt, so sollen hier dennoch von jeder Gattung einige fünfstimmige ungewöhnlichere Auflösungen folgen, woran der Lernende auch zugleich in mehreren Beispielen den fünfstimmigen Gebrauch des verminderten Septimenakkordes sehen kann.

Aussergewöhnliche Auflösungen der sechs Nonenseptimenakkorde.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.

5 5 5 6 7 5 5 5 9 9 9 7 9 7 6 7 5

3 3 4 3 3 3 - - 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

9 7 7 9 9 9 9 9 9 9 9 9 9 9 9 9 9

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

6 5 5 7 5 5 5 6 9 7 7 7 9 7 9 7 5

3 4 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3



Ich glaube nun sowohl durch die regelmässigen, sowie auch durch die aussergewöhnlichen Auflösungen der einfachen und zusammengesetzten Nonenakkorde die Selbstständigkeit derselben hinlänglich dargethan zu haben. Die None ist jedoch die einzige Dissonanz, welche sich über der reinen Oktave bildend, durch ihre Auflösung als eine wesentliche zu erkennen gibt, indem die übrigen Dissonanzen, welche sich über der reinen Oktave bilden, von ganz anderer Natur sind, wovon indessen in den beiden folgenden Kapiteln die Rede sein wird.

KAPITEL XIII.

Von den Undecimenakkorden.

Wenn man einem Nonenseptimenakkord oberhalb noch eine Terze beifügt, so erhält man einen sechsstimmigen Akkord, welcher ein Undecimennonenseptimenakkord genannt wird.

Die Undecime ist also eine Dissonanz, welche sich auf der elften Tonstufe über ihrem Grundtone bildet; dieselbe kann klein, gross, und vermindert sein. Die kleine Undecime erhält aber ihre dissonirende Eigenschaft hauptsächlich nur durch die Terze und Quinte, indem die Septime und None dieselbe durch ihren Grundton erhalten, was ein Beweis ist, dass es mit der Undecime als Dissonanz eine ganz andere Bewandtniss hat, wie mit der Septime und None, und es herrschte auch deswegen in früheren Zeiten über dieses Intervall eine Meinungsverschiedenheit, ob dasselbe eine Consonanz, oder eine Dissonanz sei. Die eine Partei erklärte es für eine in die Oktave versetzte Quarte, und also für eine Consonanz, indem es die andere Partei als eine Dissonanz anerkannt wissen wollte. In der neueren Zeit ist man jedoch darüber einig, dass eine Quarte, welche durch die Umkehrung einer reinen Quinte entsteht, und weiter kein Intervall, als eine grosse oder kleine Sexte zur Begleitung hat, eine Consonanz ist; hat aber die Undecime eine Quinte zur Begleitung, so gilt sie für eine Dissonanz, wenn sie auch nur um eine Quarte von ihrem Grundtone entfernt liegt.

Eine andere Frage ist aber die: ob die Undecime, wenn dieselbe eine Quinte zur Begleitung hat, als eine wesentliche oder als eine zufällige Dissonanz gelten soll? Doch auch hierüber ist bei weitem die Mehrzahl der Musikgelehrten einig, indem sie dieselbe für eine zufällige Dissonanz, das heisst: für einen Vorhalt erklären. So viel ist gewiss, dass dieselbe durch ihre Auflösung in die Decime bei liegendem Grundtone als ein solcher fühlbar wird.

Kommt nun ein drei-oder vierstimmiger Akkord mit einer Undecime oder Quarte in Begleitung einer Quinte vor, so nennt man das einen Quartquintenakkord, oder auch einen verkürzten oder einfachen Undecimenakkord; ist aber die Septime oder None dabei, alsdann heisst er ein zusammengesetzter Undecimenakkord.

Da indessen die vierstimmige Anwendung der Undecimenakkorde für ein späteres Kapitel, welches von den zufälligen Dissonanzen handelt, vorbehalten bleibt, der fünf- und sechsstimmige Gebrauch derselben aber in allen mehr als vierstimmigen Sätzen von grossem Vortheile ist, und deshalb auch nicht übergangen werden kann, so will ich hier deren Behandlung in möglichster Kürze zu lehren suchen. Ich fange daher sogleich mit den fünfstimmigen Gattungen der Undecimenakkorde an.

Fünfstimmiger Gebrauch der Undecimenakkorde.

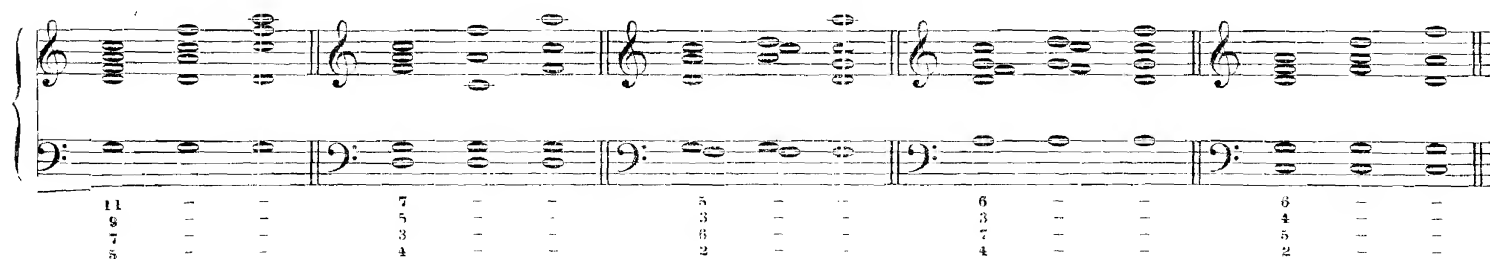
Bei einem solchen Akkorde kann die None, Septime, Quinte oder Terze ausgelassen werden, weil aber die Undecime schon die Stelle der Terze im Voraus vertritt, indem diese durch jene vorgehalten wird, so beschränke ich mich auch nur vorzugsweise auf den Gebrauch dieses Akkordes mit ausgelassener Terze. Zum Beispiel:



Der erste dieser Akkorde enthält eine kleine Undecime und Septime, und eine grosse None. Bei dem zweiten Akkorde sind diese drei Dissonanzen klein und bei dem dritten gross; die Quinte ist bei jedem derselben rein. Bei dem vierten Akkorde hingegen ist die Quinte vermindert, dessen Undecime, None und Septime aber klein.

In seiner Normalgestalt besteht dieser Akkord also aus einem Grundtone, dessen Quinte, Septime, None und Undecime, und seine Bezifferung ist daher: $\frac{11}{7}$. Durch seine erste Umkehrung, wo dessen Quinte die tiefste Stimme bildet, entsteht ein Akkord, welcher eine Terze, Quarte, Quinte und Sexte enthält, weil aber die Quarte desselben eine Consonanz ist, so wird er unserer früher angegebenen Ordnung nach mit $\frac{7}{3}$ bezeichnet. Bei seiner zweiten Umkehrung liegt dessen ursprüngliche Septime im Basse; dieser Akkord enthält eine Sekunde, Terze, Quinte und Sexte, die Sekunde und die Sexte sind die Consonanzen, und seine Bezifferung ist demnach: $\frac{5}{6}$. Durch seine dritte Umkehrung, wo die None des Stammakkordes im Basse liegt, enthält er eine Terze, Quarte, Sexte und Septime, von welchen die Quarte und Septime Consonanzen sind, und er wird daher mit $\frac{6}{2}$ bezeichnet. Durch seine vierte Umkehrung kommt die Undecime selbst in den Bass, und es entsteht dadurch ein Akkord mit einer Sekunde, Quarte, Quinte und Sexte, wovon die Sekunde und Quinte die consonirenden Intervalle sind, weshalb er auch mit $\frac{4}{5}$ beziffert wird. Ich setze nun wie bei den Nonenakkorden, auch von diesem Akkorde einige seiner gebräuchlichsten Gestaltungen hierher.

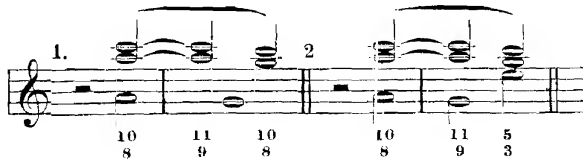
Normalgestalt. Erste Umkehrung. Zweite Umkehrung. Dritte Umkehrung. Vierte Umkehrung.



Ebenso wie dieser Akkord, kann auch jeder andere von den weiterobenstehenden fünfstimmigen Undecimenakkorden in seinen vier Umkehrungen gebraucht werden, doch ist die dritte Umkehrung derselben, wo die None im Basse liegt, weniger zweckmässig als die übrigen.

Was die Auflösung dieser Akkorde betrifft, so geschieht dieselbe mit der Undecime und None gewöhnlich gleichzeitig, und zwar die der Undecime in die Decime, und die der None in die Oktave ihres gemeinschaftlichen Grundtones, indem die Septime noch liegen bleibt, und erst im folgenden Akkorde aufgelöst wird.

Sowohl die Undecime wie die None muss immer vorbereitet sein, die Septime kann jedoch zuweilen frei eintreten; wenn dieselbe nämlich zu den freieintretenden Septimen gehört. Die Vorbereitung der Undecime für sich allein kann durch die Duodecime, die Decime, Oktave, Sexte und Septime geschehen; ist die None aber dabei, so kann ihre Vorbereitung durch die Decime nur dann stattfinden, wenn der Grundton des Akkordes die Auflösung der beiden Dissonanzen nicht abwartet, weil sich sonst mit dem Grundtone und der None nachschlagende Oktaven bilden. Zum Beispiel:



Das erste Exempel ist der nachschlagenden Oktave wegen fehlerhaft; im zweiten ist dieser Fehler verbessert, indem der Bass während der Auflösung der Undecime und None in die Sexte springt.

Nachdem ich nun die Eigenthümlichkeit der Undecimennenonenakkorde so viel es nöthig war, erklärt zu haben glaube, gehe ich jetzt gleich zur praktischen Anwendung derselben über.

Da aber, wie bereits schon früher gesagt wurde, die Auflösung der Undecime und None immer auf dem Grundtone desselben Akkordes geschieht, so ist es auch überflüssig, jedesmal eine besondere Erklärung darüber vorausgehen zu lassen, und ich werde deshalb hier nur die Tonarten angeben, worin der in Rede stehende Akkord seine Anwendung hat. Auf welche Weise derselbe vorbereitet wird, ist ebenfalls an den Beispielen kennen zu lernen.

Der Akkord mit reiner Quinte, kleiner Septime, grosser None und kleiner Undecime, zum Beispiel: g-d-f-a-c,

findet seine Anwendung auf der zweiten Stufe in F-dur, auf der fünften Stufe in C-dur, und auf der sechsten Stufe in B-dur.

Anwendung dieses Akkordes in F-dur.

[illegible]

Anwendung dieses Akkordes in C-dur.

1. 2. 3.

5 - 6 9 7 5 5 5 - 7 5 7 5 5 5 - 6 5 6 6 5

5 - - 5 3 3 3 - 3 4 3 3 3 - - 2 2 3 3 3

4. 5.

6 6 6 6 6 5

3 4 4 5 5 3

3 - - 4 3 3 2 3 3

Anwendung dieses Akkordes in B-dur.

1. 2. 3.

5 9 7 - - 5 5 6 7 7 7 5 5 5 6 6 7 7 5 5
3 5 3 - - 3 3 2 3 3 3 3 3 2 2 3 - 4 3 3

4. 5.

6 7 - - 5 6 6 6 6 6 5
3 4 3 - - 3 3 2 3 2 3 3

Der Akkord mit reiner Quinte, kleiner Septime, None und Undecime, zum Beispiel: e-h-d-f-a,

findet seine Anwendung auf der dritten Stufe in C-dur, und auf der fünften Stufe in A-moll.

Anwendung dieses Akkordes in C-dur.

1. 2.

5 9 7 - - 7 - 7 6 6 - 7 7 5
3 5 3 - - 5 3 3 4 3 3 - 5 3 3

3. 4.

5 5 6 6 6 6 5 6 7 - - 11 7 7 5
3 3 2 3 2 3 3 3 4 3 - - 5 3 3

5.

6 6 6 6 6 7 6 5
3 2 2 3 2 3 4 3 3

Anwendung dieses Akkordes in A-moll.

1. 2. 3.

5 3 6 5 11 9 7 5 5 5 7 5 5 7 5 3 6 6 5 3

4. 5.

5 3 6 5 6 7 5 5 5 6 6 6 5 5 3

Der Akkord mit reiner Quinte, grosser Septime, None und Undecime, zum Beispiel: f-c-e-g-h,

hat seine Anwendung nur auf der vierten Stufe in C-dur.

1. 2. 3.

5 3 11 9 7 5 11 9 7 5 5 5 7 5 6 3 6 5 5 5 5 3 5 6 7 5 3

4. 5.

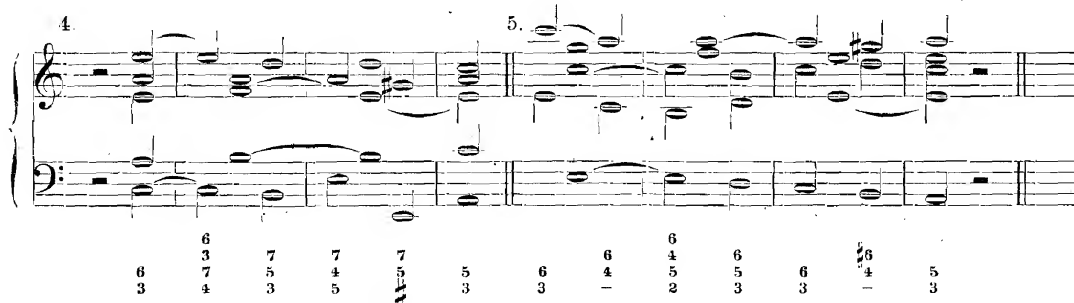
6 3 6 7 6 7 6 5 6 4 5 5 6 6 7 5 3 3 4 3 3 4 3 3 6 4 5 5 5 5 3

Der Akkord mit verminderter Quinte, kleiner Septime, None und Undecime, zum Beispiel: h-f-a-c-e,

hat seine Anwendung nur auf der zweiten Stufe in A-moll.

1. 2. 3.

5 3 11 9 7 5 7 7 7 5 5 6 3 4 4 5 5 5 5 5 3 5 6 4 6 5 5



Sechsstimmiger Gebrauch der Undecimenakkorde.

Wenn ein Undecimenakkord alle seine Intervalle enthält, so besteht derselbe aus einem Grundtone, dessen Terze, Quinte, Septime, None und Undecime, also aus sechs wesentlich von einander verschiedenen Tönen.

Da nun bei einem solchen Akkorde ebenso gut wie bei allen vorhergehenden Akkorden die Zusammenstellung seiner Intervalle hinsichtlich ihrer Grösse verschieden sein kann, so entstehen natürlich auch dadurch verschiedene Gattungen desselben. Zum Beispiel:



Der erste dieser Akkorde besteht aus einem Dominantseptimenakkord mit grosser None und kleiner Undecime. Der zweite, welcher sich ebenfalls auf einen Dominantseptimenakkord gründet, enthält eine kleine None und Undecime. Der dritte besteht aus einem kleinen Septimenakkorde mit grosser None und kleiner Undecime, und der vierte aus einem kleinen Septimenakkorde mit kleiner None und Undecime. Der fünfte gründet sich auf einen grossen Septimenakkord mit grosser None und Undecime, und der sechste auf einen vermindertkleinen Septimenakkord mit kleiner None und Undecime.

Jeder von diesen Akkorden kann fünfmal umgekehrt werden, weil aber schon hinlänglich erklärt worden ist, auf welche Weise die Umkehrung eines Akkordes überhaupt entsteht, so werde ich hier nur die Bezifferung des Stammakkordes und seiner Umkehrungen angeben. Damit man jedoch die Dissonanzen eines solchen Akkordes leichter von den Consonanzen unterscheiden kann, soll bei den Umkehrungen derselben den Ziffern, welche die Dissonanzen bezeichnen, ein Punkt beigefügt werden.

Die Bezifferung für den Stammakkord ist demnach: $\frac{11}{7} \frac{9}{5} \frac{7}{3}$, für dessen erste Umkehrung: $\frac{9}{7} \frac{7}{5} \frac{5}{3}$, für seine zweite Umkehrung: $\frac{7}{5} \frac{5}{3} \frac{3}{2}$, für seine dritte Umkehrung: $\frac{5}{3} \frac{3}{2} \frac{2}{1}$, für seine vierte Umkehrung: $\frac{10}{7} \frac{9}{5} \frac{7}{3}$, für seine fünfte Umkehrung: $\frac{6}{4} \frac{7}{3} \frac{5}{2}$.

NB. Bei der dritten, vierten und fünften Umkehrung, wo nur zwei Ziffern mit Punkten versehen sind, liegt die eine Dissonanz im Basse.

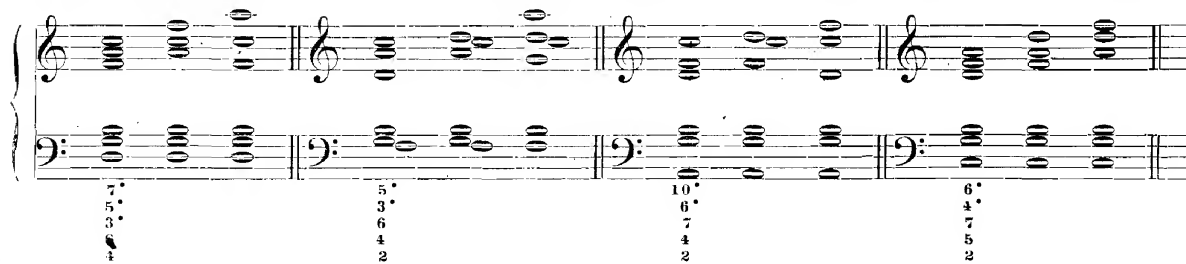
Bezüglich der verschiedenen Lagen und Gestalten dieses Akkordes ist zu beobachten, dass die Undecime ebenso wenig unmittelbar als Sekunde neben ihrer Terze liegen darf, als wie die None neben ihrem Grundtone; die folgenden Lagen und Gestalten, bei welchen hierauf Rücksicht genommen wurde, sind daher mit von den anwendbarsten.

Normalgestalt.

Erste Umkehrung.



Zweite Umkehrung. Dritte Umkehrung. Vierte Umkehrung. Fünfte Umkehrung.



Mit der Vorbereitung und Auflösung der sechsstimmigen Undecimennonenseptimenakkorde verhält es sich ebenso, als wie mit den vorhergehenden fünfstimmigen Gattungen, und ich gehe daher sogleich zur praktischen Anwendung dieser sechsstimmigen Gattungen über.

**Der Akkord mit kleiner Undecime und grosser None in Verbindung eines Dominantseptimenakkordes,
zum Beispiel: g-h-d-f-a-c,**

hat seine Anwendung auf der fünften Stufe in C-dur. Da sich bei diesem Akkorde die Undecime in die Terze des Dominantenakkordes auflöst, welche der Leitton der Tonika ist, so darf die Terze des Stammakkordes die Auflösung der Undecime nicht abwarten, sondern dieselbe muss zu gleicher Zeit eine aufwärtsgehende Bewegung in die Quinte, oder in den Grundton des Dominantenakkordes machen; auf welche Weise dies geschehen kann, wird man in den folgenden Beispielen sehen.

**Der Akkord mit kleiner Undecime und kleiner None in Verbindung eines Dominantseptimenakkordes,
zum Beispiel: c-gis-h-d-f-a,**

findet seine Anwendung nur auf der fünften Stufe in A-moll. Bei der Auflösung dieses Akkordes hat es in Betreff seiner Terze dieselbe Bewandniss wie bei dem vorhergehenden.

[illegible]

**Der Akkord mit kleiner Undecime und grosser None in Verbindung eines kleinen Septimenakkordes,
zum Beispiel: d-f-a-c-e-g,**
findet seine Anwendung auf der zweiten Stufe in C-dur und auf der sechsten Stufe in F-dur.

Anwendung dieses Akkordes in C-dur.

1. 2. 3. 4.

5. 6.

5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

Anwendung dieses Akkordes in F-dur.

**Der Akkord mit kleiner Undecime und kleiner None in Verbindung eines kleinen Septimenakkordes,
zum Beispiel: e-g-h-d-f-a,**

hat seine Anwendung nur auf der dritten Stufe in C-dur.

1. 2.

3. 4.

5. 6.

Figured bass numbers for the first exercise:

Measure 1: 11 9 7 5 3 3

Measure 2: 11 9 7 5 3 3

Measure 3: 11 9 7 5 3 3

Measure 4: 11 9 7 5 3 3

Measure 5: 11 9 7 5 3 3

Measure 6: 11 9 7 5 3 3

**Der Akkord mit grosser Undecime und grosser None in Verbindung eines grossen Septimenakkordes,
zum Beispiel: f-a-c-e-g-h,**

hat seine Anwendung auf der vierten Stufe in C-dur.

1. 2. 3.

4. 5. 6.

Figured bass numbers for the second exercise:

Measure 1: 11 9 7 5 3 3

Measure 2: 11 9 7 5 3 3

Measure 3: 11 9 7 5 3 3

Measure 4: 11 9 7 5 3 3

Measure 5: 11 9 7 5 3 3

Measure 6: 11 9 7 5 3 3

**Der Akkord mit kleiner Undecime und kleiner None in Verbindung eines vermindertkleinen Septimenakkordes,
zum Beispiel: h-d-f-a-c-e,**

hat seine Anwendung nur auf der zweiten Stufe in A-moll.

1. 11 9 7 11 7 5 6 9 7 11 7 5 6 7 5 11 7 5 3

2. 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

3. 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5

4. 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5

5. 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5

6. 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5

Es ist nicht zu läugnen, dass diese vollstimmigen Undecimenakkorde von sehr dissonirender Wirkung sind, aber gerade dadurch möchten sie am rechten Platze nicht leicht durch andere Akkorde zu ersetzen sein, was viele gute Werke beweisen, worin dieselben in Ausübung gebracht wurden.

Zum Beschlusse dieses Kapitels folgen nun hier noch mehrere aussergewöhnliche Auflösungen von vierstimmigen Undecimenakkorden, woran man sehen kann, in welcher Weise sich auch diese Dissonanz auf verschiedene andere Arten auflösen lässt.

Aussergewöhnliche Auflösungen der Undecimen.

1. 5 5 7 3 5 5 6 6 5 5 5 5 7 5 5

2. 3 4 3 3 3 4 2 3 3 3 3 3 3 3 3

3. 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5

4. 5 7 6 6 7 3 6 5 7 5 5 5 5 5 6 5 3

5. 3 4 3 4 3 3 3 4 3 3 3 3 3 3 3 3 3

6. 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5

7. 8. 9.

10. 11. 12.

13. 14. 15.

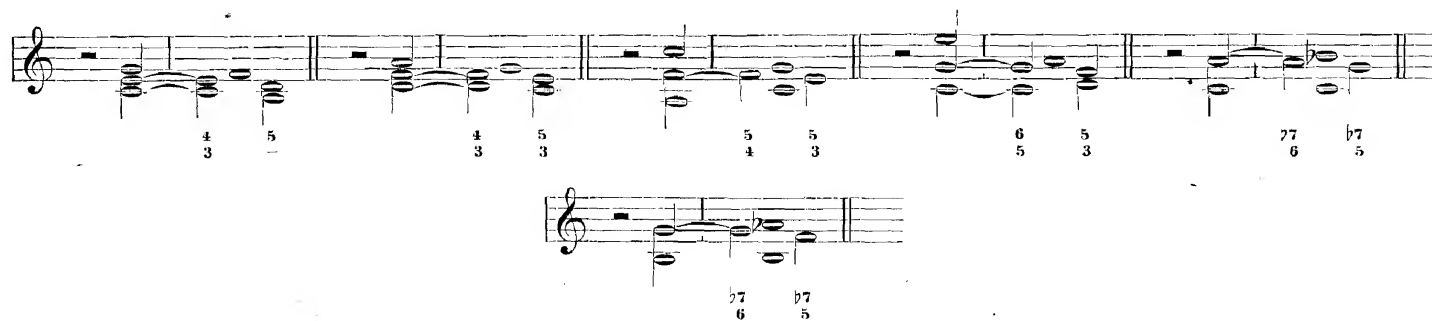
16. 17. 18.

KAPITEL XIV.

Von den Terzdecimenakkorden.

Die Terzdecime ist eine Dissonanz, welche sich auf der dreizehnten Tonstufe über ihrem Grundtone bildet, und wie die Sexte in dreierlei Grössen in Ausübung gebracht werden kann, nämlich klein, gross und übermässig, wovon hier jedoch nur die beiden ersten Arten in Betracht kommen, indem die übermässige Terzdecime nur als Intervall, und nicht auch als Bestandtheil eines Akkordes anzusehen ist. Da die grosse und kleine Terzdecime für sich allein genommen, auch nur als eine in die höhere Oktave versetzte grosse und kleine Sexte erscheint, so erhalten dieselben ihre dissonirende Eigenschaft erst dann, wenn sie eine Quinte oder Septime zur Begleitung haben. Hieraus geht nun auch zugleich her-

vor: dass mit Ausnahme der reinen Prime und Oktave eine jede Consonanz nicht allein durch die Modification derselben, sondern auch durch das Hinzutreten eines anderen Intervalles zu einer Dissonanz umgestaltet werden kann. Die grosse und kleine Terze wird nämlich durch die Quarte, die Quarte durch die Quinte, die Quinte durch die Sexte, und die Sexte durch die Septime zur Dissonanz. Zum Beispiel:



Auf welche Weise übrigens die Sexte auch durch den Hinzutritt einer Quinte zur Dissonanz wird, kann man in dem folgenden Kapitel bei den Septimenvorhältnissen finden.

Die regelmässige Auflösung der Terzdecime geschieht in die Duodecime, dieselbe ist wie die Undecime keine wesentliche Dissonanz, sondern nur ein Vorhalt.

Vereinigt man indessen diese Dissonanz mit allen ihr zugehörigen Intervallen, so entsteht dadurch ein siebenstimmiger Akkord, in welchem alle sieben Tonstufen einer diatonischen Tonleiter enthalten sind, und welcher demnach die Gränze von allen dissonirenden Akkorden bildet.

Es ist jedoch selbstverständlich, dass ein solcher Akkord ebensowenig als wie ein Undecimen- oder Nonenakkord alle seine Intervalle enthalten muss, sondern er wird im Gegentheile weit öfter nur mit vier oder fünf, als wie mit sechs oder sieben Stimmen zur Anwendung gebracht.

Hat ein Terzdecimenakkord weiter kein Intervall als wie die Terze und Quinte bei sich, so nennt man ihn einfach; hat derselbe aber eine Septime, None oder Undecime zur Begleitung, alsdann heisst er zusammengesetzt.

Weil nun bei einem sechsstimmigen Terzdecimenakkorde die Terze, Quinte, Septime, None oder Undecime hinwegbleiben kann, bei einem fünfstimmigen aber zwei, und bei einem vierstimmigen sogar drei von diesen Intervallen ausgelassen werden können, so entstehen dadurch auch sehr viele Nebengattungen desselben. Da es jedoch dieses Kapitel zu weit ausdehnen würde, wenn ich alle Nebengattungen, welche ein vier- fünf- und sechsstimmiger Terzdecimenakkord enthält, der Reihe nach durchnehmen wollte, so beschränke ich mich nur auf den fünf- sechs- und siebenstimmigen Gebrauch derselben, und zwar: die fünfstimmigen Gattungen ohne Terze und Quinte, und die sechsstimmigen ohne Terze.

Die vierstimmigen Terzdecimenakkorde können hier um so mehr einstweilen übergangen werden, als dieselben ohnehin in dem folgenden Kapitel bei den Quintenvorhältnissen vorkommen. Ich beginne daher sogleich mit den fünf- stimmigen Gattungen.

Fünfstimmiger Gebrauch der Terzdecimenakkorde.

Die Akkorde, welche wir hier kennen zu lernen haben, sind die vier folgenden:



Dieselben bestehen aus einem Grundtone, dessen Septime, None, Undecime und Terzdecime, also aus einer Consonanz und vier Dissonanzen. Die allerdings sehr scharf dissonirende Wirkung dieser Akkorde entsteht hauptsächlich durch die None gegen den Grundton, und durch die Terzdecime gegen die Septime.

Der Akkord, welcher eine grosse Septime, None und Terzdecime, aber eine kleine Undecime enthält, und sich auf der ersten Stufe einer Dur- und auf der dritten Stufe einer Molltonleiter bildet, wurde nicht mit in die Zahl dieser Gattungen aufgenommen, weil dessen Septime eher das Streben hat, sich aufwärts als abwärts aufzulösen; dieselbe ist daher mehr eine zufällige als wie eine wesentliche Dissonanz.

Bevor ich nun die praktische Anwendung der weiter oben angegebenen Akkorde zeigen werde, stelle ich von dem ersten derselben mehrere seiner gebräuchlichen Lagen und Gestalten hierher:

Normalgestalt. Erste Umkehrung. Zweite Umkehrung. Dritte Umkehrung. Vierte Umkehrung.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano, with a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score consists of five measures, each with a corresponding chord diagram below the bass staff. The chord diagrams are as follows:

- Measure 1: 13, 11, 9, 7
- Measure 2: 7⁺, 5⁺, 3⁺, 2
- Measure 3: 6⁺, 4⁺, 3⁺, 7
- Measure 4: 6⁺, 4⁺, 3⁺, 5
- Measure 5: 6⁺, 4⁺, 2⁺, 3

Die Vorbereitung der vier Dissonanzen geschieht durch einen Septimenakkord; nämlich die Septime durch den Grundton, die None durch die Terze, die Undecime durch die Quinte, und die Terzdecime durch die Septime desselben; doch kann auch die Septime zuweilen frei eintreten, wenn dieselbe zu den freieintretenden gehört.

Hier folgen nun die Beispiele von den vier Gattungen der fünfstimmigen Terzdeeimenakkorde:

Der Akkord mit kleiner Septime, grosser None, kleiner Undecime und grosser Terzdecime, zum Beispiel: g-f-a-c-e,

findet seine Anwendung auf der zweiten Stufe in F-dur, und auf der fünften Stufe in C-dur. Die Vorbereitung und Auflösung dieses Akkordes sieht man an den Beispielen.

Anwendung dieses Akkordes in F-dur.

3. 4.

5 6 6* 6* 7 7 7* 7 5 5 6 6 6* 7* 6 6 7 5 5

3 3 7 2 3 5 3 3 3 3 3 3 5 3 3 2 3 3 3

5. 6 6 6 6* 6 7* 7 5

3 3 2 3 3 5 3 3

Anwendung dieses Akkordes in C-dur.

1. 2. 3.

5 7 13 9 7 7 7* 10* 7 6 7 6 6 6* 6* 7 7

3 3 7 9 5 5 5 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

4. 5. 6 6 6* 7* 6 5 6 6 6 6* 7* 7 5

3 3 3 5 3 3 3 3 3 3 2 3 4 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Der Akkord mit kleiner Septime, None, Undecime und Terzdecime, zum Beispiel: c-d-f-a-c,

findet seine Anwendung auf der dritten Stufe in C-dur, und auf der fünften Stufe in A-moll.

Anwendung dieses Akkordes in C-dur.

1. 2.

5 7 13 7 6 6* 7 7 7* 6 5 6 5

3 3 7 9 5 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

3. 4.

6 5 6 6* 7 11 7 5 5 5 6 6 6* 7* 5* 6 6 6 6 6 5 -
3 3 - 7 2 3 - - 5 3 3 3 - - 5 3 5 3 3 2 3 2 3 - -

5.

5 6 - 6* 5* 9 8 7 - 5
3 - 2 3 4 3 - 3 - 3

Anwendung dieses Akkordes in A-moll.

1. 2. 3.

5 7 13 9 7 7* 10* 6* 6 7
3 - - 11 7 5 5* 6 5* 7 5 3
7 7 7 3 3 - - 2 4 3 7 5 3

4. 5.

5 6 6 6* 7 6* 7* 9
3 - 3 4 3 5 6 5 7 7
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Der Akkord mit kleiner Septime, grosser None, und kleiner Undecime und Terzdecime, zum Beispiel: a-g-h-d-f, findet seine Anwendung nur auf der sechsten Stufe in C-dur.

1. 2.

5 7 13 7 - - 7 7* 6 6 6 6 6 5
3 - 11 5 3 - - 3 3 2 2 3 2 3 3 3

3. 4.

5.

Der Akkord mit grosser Septime, None, Undecime und Terzdecime, zum Beispiel: f-e-g-h-d,

findet seine Anwendung nur auf der vierten Stufe in C-dur. Dieser Akkord wird seiner Härte wegen sehr selten gebraucht.

1. 2.

3. 4.

5.

Sechsstimmiger Gebrauch der Terzdecimenakkorde.

Da die Vorbereitung und Auflösung dieser Akkorde, deren Anwendung wir nun kennen zu lernen haben, dieselbe bleibt, wie bei den vorhergehenden fünfstimmigen Gattungen, so kann ich mich hier auch ganz kurz fassen. Der einzige Unterschied zwischen den vorhergehenden und den jetzigen Gattungen ist der: dass in diesen einem jeden Akkorde noch

die reine Quinte beigesellt wird, so dass also dieselben aus einem Grundtone, dessen Quinte, Septime, None, Undecime und Terzdecime bestehen. Zum Beispiel:



Seinen Intervallen gemäss ist die Bezifferung eines solchen Akkordes für dessen Normalgestalt: $\begin{smallmatrix} 13 \\ 11 \\ 9 \\ 7 \\ 5 \end{smallmatrix}$, für seine erste Umkehrung: $\begin{smallmatrix} 9 \\ 7 \\ 5 \\ 3 \\ 1 \end{smallmatrix}$, für seine zweite Umkehrung: $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \\ 3 \\ 1 \\ 2 \end{smallmatrix}$, für seine dritte Umkehrung: $\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \\ 3 \\ 1 \\ 4 \end{smallmatrix}$, für seine vierte Umkehrung: $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 3 \\ 1 \\ 2 \end{smallmatrix}$, und für seine fünfte Umkehrung: $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \\ 1 \\ 3 \end{smallmatrix}$. Zu seinen gebräuchlichen Lagen und Gestalten gehören so beiläufig die folgenden; obgleich es davon noch mehrere recht brauchbare gibt, werden doch die hier stehenden genügen.

Normalgestalt. Erste Umkehrung. Zweite Umkehrung. Dritte Umkehrung.



Vierte Umkehrung. Fünfte Umkehrung.

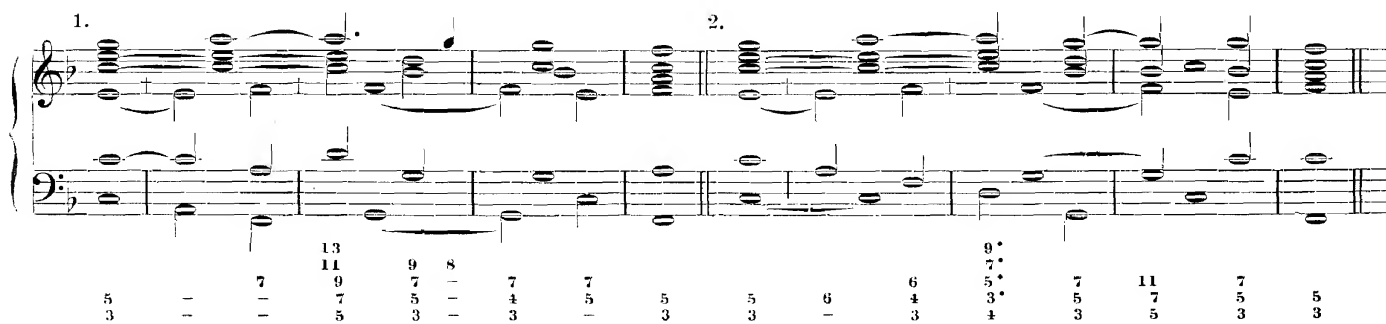


Ich gehe nun wieder zu der praktischen Anwendung dieser Akkorde über, und löse einen jeden derselben derjenigen Tonart gemäss, in welcher er enthalten ist, auf.

Der Akkord mit reiner Quinte, kleiner Septime, grosser None, kleiner Undecime und grosser Terzdecime, zum Beispiel: g-d-f-a-c-e,

findet seine Anwendung auf der zweiten Stufe in F-dur, und auf der fünften Stufe in C-dur.

Anwendung dieses Akkordes in F-dur.



3. 4.

5. 6.

5 3 7 5 7 5 10 6 4 6 5 5 5 6 6 7 5 5 3 3

6 4 3 5 6 6 7 7 5 5 6 6 6 7 7 5 5

Es ist gut, wenn man bei so vielstimmigen Sätzen die unteren Stimmen nicht ohne Grund zu nahe legt, weil man dadurch eine bessere Wirkung und eine freiere Bewegung erlangt.

Anwendung dieses Akkordes in C-dur.

1. 2. 3.

4. 5. 6.

5 3 7 13 9 8 7 5 5 6 6 9 9 8 5 5 7 10 6 6 7 5

3 5 5 3 3 3 4 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

6 4 3 5 6 6 7 7 5 5 6 6 7 7 5 5 6 6 7 7 5

3 4 2 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Der Akkord mit reiner Quinte, kleiner Septime, None, Undecime und Terzdecime, zum Beispiel: e-h-d-f-a-c, findet seine Anwendung auf der dritten Stufe in C-dur, und auf der fünften Stufe in A-moll.

Anwendung dieses Akkordes in C-dur.

1. 2.

5 3 7 13 9 8 7 5 5 6 6 9 9 8 5 5 7 10 6 6 7 5

3 5 5 3 3 3 4 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

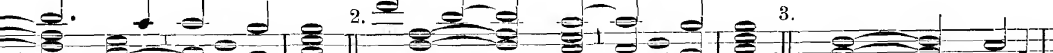

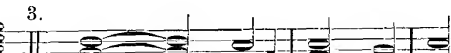
6 4 3 5 6 6 7 7 5 5 6 6 7 7 5 5 6 6 7 7 5

3 4 2 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Anwendung dieses Akkordes in A-moll.

Der Akkord mit reiner Quinte, kleiner Septime, grosser None, kleiner Undecime und Terzdecime, zum Beispiel: a-e-g-h-d-f,

hat seine Anwendung nur auf der sechsten Stufe in C-dur.

1.  2.  3. 

7 5 3 13 11 9 8 7 5 3 6 5 4 3 6 6 7 5 5 7 5 3 7 5 3 10 6 6 6 6 6 5 -

19

Figured bass notation for the six-part setting:

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|----|----|---|---|---|---|---|---|---|----|----|---|---|---|---|---|---|----|----|----|---|---|---|
| 6 | 6* | 6* | 7 | 7 | — | — | 5 | 5 | 6 | 6* | 7* | 6 | 6 | 6 | 5 | 5 | 6 | 6* | 5* | 6 | 7 | — | 5 |
| 5 | 5* | 3* | 4 | 5 | — | — | 3 | 3 | 4 | 3* | 3* | 6 | 5 | 4 | 5 | 3 | 3 | 4 | 2* | 3* | 6 | 5 | — |
| 3 | 4 | 2 | 3 | — | — | — | — | — | — | 2 | 3 | 2 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 4 | 3 | 3 | — | 3 |

Der Akkord mit reiner Quinte, grosser Septime, None, Undecime und Terzdecime, zum Beispiel: f-c-e-g-h-d,

findet seine Anwendung nur auf der vierten Stufe in C-dur.

Figured bass notation for the six-part setting:

| | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|----|----|---|---|---|---|---|----|----|---|---|---|
| 5 | 7 | 13 | 9* | 6 | 7 | 5 | 5 | 6 | 9* | 5* | 7 | — | 5 |
| 3 | — | 11 | 7* | 5 | — | 3 | — | — | 7* | 3* | 6 | — | 3 |
| — | — | 9 | 5 | 3 | — | — | — | — | 5 | 4 | 3 | — | — |
| — | — | 7 | 5 | 3 | — | — | — | — | — | 3 | 3 | — | — |

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|----|---|---|---|---|---|---|----|----|---|---|---|---|---|
| 5 | 7 | 7* | 6 | 7 | — | 5 | 5 | 6 | 6* | 6* | 7 | 6 | 6 | 5 | — |
| 3 | — | 5* | 4 | 5 | — | 3 | — | — | 5* | 3* | 4 | 5 | 4 | 3 | — |
| — | — | 3* | 2 | 3 | — | — | — | — | 3* | 2 | 3 | 3 | 2 | 3 | — |
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — |

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|----|----|---|---|---|---|---|---|----|----|---|---|---|---|
| 6 | 6 | 6* | 7* | 6 | 7 | 5 | 5 | 5 | 6 | 5* | 6 | 6 | 6 | 5 | — |
| 3 | — | 4* | 5 | 6 | 4 | — | — | 3 | 3 | 3* | 3* | 6 | 4 | 3 | — |
| — | — | 2 | 3 | 3 | — | — | — | — | — | 4 | 3 | 2 | 3 | 3 | — |
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — |

Dieses sind also die brauchbaren Gattungen der sechsstimmigen Terzdecimenakkorde ohne Terze. Ein Akkord dieser Art, welcher sich auf der zweiten Stufe einer Molltonleiter, und auf der siebenten Stufe einer Durtonleiter bildet, kann deshalb nicht zur Anwendung gebracht werden, weil er eine verminderte Quinte enthält, welche durch die Auflösung der Terzdecime verdoppelt würde, was nicht geschehen darf. Warum der Akkord, welcher sich auf der ersten Stufe einer Durtonleiter und auf der dritten Stufe einer Molltonleiter bildet, ebenfalls nicht mit in die Zahl dieser Gattungen aufgenommen wurde, ist bereits schon bei dem fünfstimmigen Gebrauche derselben erklärt worden.

Siebenstimmiger Gebrauch der Terzdecimenakkorde.

Hier sollen also diese Akkorde in ihrer ganzen Vollstimmigkeit zur Anwendung gebracht werden; dieselben bestehen demnach aus einem Grundtone, dessen Terze, Quinte, Septime, None, Undecime und Terzdecime, und sind in den folgenden sechs Gattungen brauchbar:



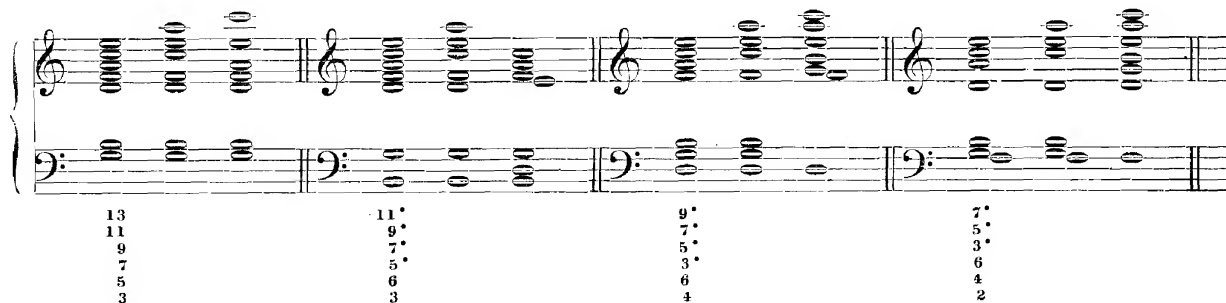
Jeder von diesen Akkorden enthält die sieben diatonischen Tonstufen derjenigen Tonleiter, in welcher er gebildet wird, und hat daher auch nur in einer Tonart seine Anwendung. Die Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen bleibt auch hier dieselbe wie bei den vorhergehenden Gattungen; nur darf die Terze des ersten und dritten Akkordes während der Auflösung der Undecime und Terzdecime nicht liegen bleiben, weil sie der Leiteton der Tonika ist, welcher durch die Auflösung der Undecime verdoppelt würde; dieselbe muss also, indem sich die beiden Hauptdissonanzen auflösen, eine aufwärtsgehende Bewegung in die Quinte oder in den Grundton machen, wie dies schon bei den sechsstimmigen Undecimenakkorden, welche sich auf der fünften Stufe einer Dur- oder Molltonart bilden, erklärt worden ist.

Weil nun auch bei diesem Akkorde wie bei allen vorhergehenden anstatt seines Grundtones ein jeder andere Ton in der Unterstimme liegen kann, so entstehen dadurch sechs Umkehrungen, welche indess nicht alle von gleich guter

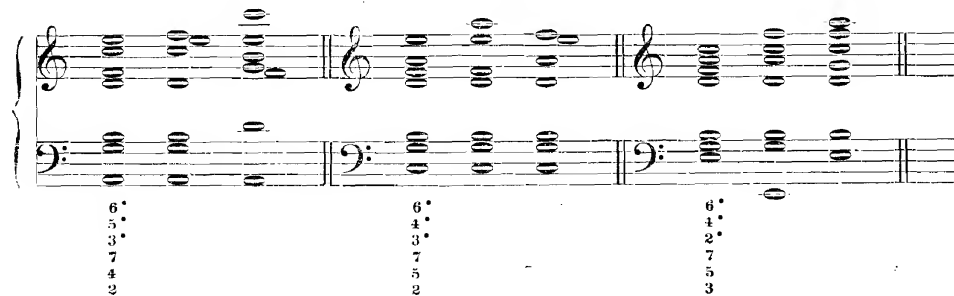
Wirkung sind. Die Bezifferung für seine Normalgestalt ist: $\begin{smallmatrix} 13 \\ 11 \\ 9 \\ 7 \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$, für seine erste Umkehrung: $\begin{smallmatrix} 11 \\ 9 \\ 7 \\ 5 \\ 3 \\ 2 \end{smallmatrix}$, für seine zweite Umkehrung: $\begin{smallmatrix} 9 \\ 7 \\ 5 \\ 3 \\ 2 \\ 4 \end{smallmatrix}$, für seine dritte Umkehrung: $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \\ 3 \\ 2 \\ 4 \\ 6 \end{smallmatrix}$, für seine vierte Umkehrung: $\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \\ 2 \\ 4 \\ 6 \\ 7 \end{smallmatrix}$, für seine fünfte Umkehrung: $\begin{smallmatrix} 3 \\ 2 \\ 4 \\ 6 \\ 7 \\ 5 \end{smallmatrix}$, und für seine sechste Umkehrung: $\begin{smallmatrix} 2 \\ 4 \\ 6 \\ 7 \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$.

Zu den gebräuchlichen Lagen und Gestalten dieses seltenen Akkordes gehören die folgenden.

Normalgestalt. Erste Umkehrung. Zweite Umkehrung. Dritte Umkehrung.



Vierte Umkehrung. Fünfte Umkehrung. Sechste Umkehrung.



Anstatt aller weiteren Erläuterungen werde ich nun die Anwendung dieser sechs Gattungen von Terzdecimenakkorden zu zeigen suchen, wo man Alles, was noch vielleicht in Bezug auf deren Behandlung zu sagen wäre, an den Beispielen sehen kann.

Der Akkord mit grosser None, kleiner Undecime und grosser Terzdecime in Verbindung eines Dominant-septimenakkordes, zum Beispiel: g-h-d-f-a-c-e,

hat seine Anwendung auf der fünften Stufe in C-dur.

1. 2. 3.

13 11 9 8 11 9 7 5 3 7 5 3 6 6 6 9 8 7 5 3

5 3 7 9 9 8 5 5 6 5 3 5 5 6 6 9 8 7 5 3

4. 5.

7 5 3 6 6 6 6 5 5 5 6 7 7 6 7 5 3

5 3 7 9 9 8 5 5 6 5 3 5 5 6 6 9 8 7 5 3

6. 7.

6 4 3 6 6 6 6 5 5 5 6 7 7 6 7 5 3

5 3 7 9 9 8 5 5 6 5 3 5 5 6 6 9 8 7 5 3

Der Akkord mit grosser None, kleiner Undecime und grosser Terzdecime in Verbindung eines kleinen Septimenakkordes, zum Beispiel: d-f-a-c-e-g-h,

hat seine Anwendung auf der zweiten Stufe in C-dur.

1. 2.

13 11 9 8 11 9 7 5 3 7 5 3 6 6 6 9 8 7 5 3

5 3 7 9 9 8 5 5 6 5 3 5 5 6 6 9 8 7 5 3

3. 4.

5. 6.

7.

8.

Der Akkord mit kleiner None, Undecime und Terzdecime in Verbindung eines Dominantseptimenakkordes,
zum Beispiel: e-gis-h-d-f-a-c,

hat seine Anwendung auf der fünften Stufe in A-moll.

4. 5. 6.

7. 8.

Der Akkord mit kleiner None, Undecime und Terzdecime in Verbindung eines kleinen Septimenakkordes,
zum Beispiel: e-g-h-d-f-a-c,

hat seine Anwendung auf der dritten Stufe in C-dur. Dieser Akkord unterscheidet sich von dem vorhergehenden nur durch die kleine Terze.

1. 2.

3.

5. 6.

5. 6.

5 6 7 7 7 7 5 6 6 5 6 6 5 6 6 5 5

3 3 2 2 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

7.

7.

6 6 5 5 6 7 4 7 5 5

3 3 3 3 3 3 5 3 3 3

Der Akkord mit grosser None, kleiner Undecime und kleiner Terzdecime in Verbindung eines kleinen Septimenakkordes, zum Beispiel: a-c-e-g-h-d-f,

hat seine Anwendung auf der sechsten Stufe in C-dur.

1. 2. 3.

1. 2. 3.

13 11 9 8 7 7 6 7 5 6 7 5 6 6 7 5 5

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

4. 5. 6.

4. 5. 6.

7 6 6 6 6 6 5 6 5 6 7 7 7 5 6 6 6 5 5

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3



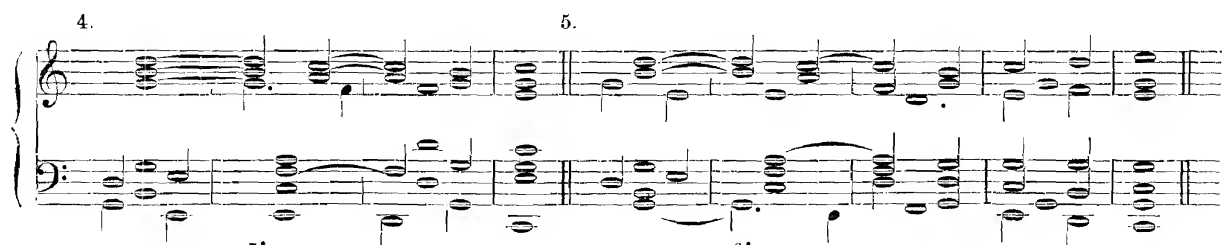
6.
4.
2.
2.
5
3
6
4
2
3
6
4
2
3
7
5
3
6
4
2
3
5
3
5
3

**Der Akkord mit grosser None, Undecime und Terzdecime in Verbindung eines grossen Septimenakkordes,
zum Beispiel: f-a-c-e-g-b-d,**

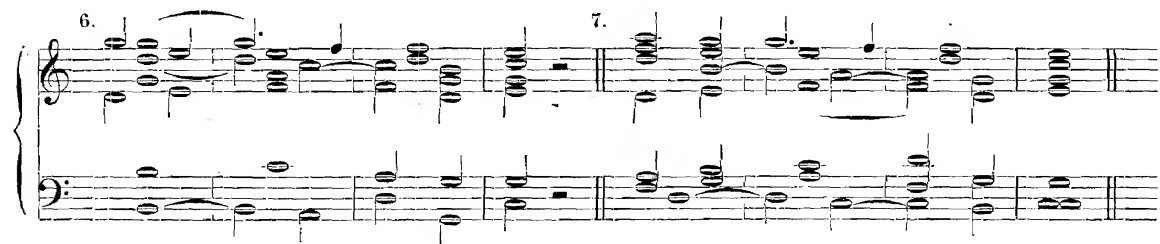
hat seine Anwendung auf der vierten Stufe in C-dur.



13
11
9
7
5
3
7
5
3
9
8
7
5
3
11
9
7
5
3
7
5
3
6
4
2
3
11.
9.
7.
5.
3.
7
5
3
6
4
2
3
9.
7.
5.
3.
6
4
2
3
5.
3.
6
4
2
3
7
5
3
5
3



7.
5.
3.
6
4
2
10.
8
6
4
2
3
6
4
2
3
6.
4.
2.
3
7
5
3
6
4
2
3
6
4
2
3
6
4
2
3
6
4
2
3
5
3



6.
4.
2.
3
6
4
2
7
5
3
6
4
2
3
7
5
3
6
4
2
3
6
4
2
3
6
4
2
3
6
4
2
3
5
3

Dionys Weber, seiner Zeit Director des Prager Conservatoriums, welcher diese Akkorde in seiner Harmonielehre von drei bis zu sechs Stimmen sehr ausführlich behandelt hat, gibt nur drei Gattungen siebenstimmiger Terzdecimenakkorde an, wovon sich der erste auf der fünften Stufe einer Durtonleiter, der zweite auf der fünften Stufe einer Molltonleiter, und der dritte auf der siebenten Stufe einer Molltonleiter bildet. Da aber der letztere eine verminderte Quinte enthält, welche durch die Auflösung der Terzdecime verdoppelt werden muss, so ist dieser Akkord meiner Ansicht nach weniger zur Anwendung geeignet, als wie die hier von mir angegebenen Akkorde, welche sich auf der zweiten, vierten und sechsten Stufe einer Durtonleiter bilden, weil dieselben eine reine Quinte enthalten, und ihre Auflösung daher jedenfalls natürlicher ist.

Wenn nun auch diese Akkorde in ihrer Vollstimmigkeit einestheils wegen der Schwierigkeit ihrer Behandlung, und andernteils, weil sie gerade nicht für verwöhnte Ohren sind, nur äusserst selten zur Anwendung kommen, so können dieselben dennoch bei vielstimmigen Sätzen von grossartiger Wirkung sein, und ich hielt es deshalb für zweckdienlich, den Gebrauch derselben zu lehren, damit die Leser auch daran die Reichhaltigkeit der Harmonie kennen lernen sollten.

Um zu zeigen, dass sich sowohl die grosse als wie die kleine Terzdecime auch auf andere Weise auflösen lässt, so folgen hier noch einige aussergewöhnliche Auflösungen dieser Dissonanz.

Aussergewöhnliche Auflösungen der Terzdecime.

1. 5 13 7 5 3

2. 5 13 6 5 3

3. 5 13 6 5 3

4. 5 11 5 6 3

5. 5 11 5 6 4

6. 6 13 6 6 3

7. 5 7 9 4 5

8. 6 13 6 6 5

KAPITEL XV.

Von dem Vorhalte und dem Vorschlage.

Der Vorhalt ist eine Dissonanz, welche durch die Zurückhaltung (Retardation) eines Tones entsteht, welcher so lange die Stelle einer Consonanz (oder auch einer frei eintretenden Dissonanz) vertritt, bis er sich in dieselbe auflöst man nennt ihn auch eine zufällige Dissonanz, erstens: weil er nicht als ein wesentlicher Bestandtheil, sondern vielmehr; als eine melodische Verzierung eines Akkordes anzusehen ist, und zweitens: weil derselbe auch öfters als eine Consonanz erscheint, in welchem Falle er nur durch seine Vorbereitung und Auflösung als eine Dissonanz fühlbar wird. Alle Vorhalte müssen nämlich in der leichten Taktzeit vorbereitet werden, damit sie in den Niedertakt zu stehen kommen, und sich in der leichten Taktzeit auflösen können. Auch soll der Vorhalt von keiner längeren Dauer sein als wie der Ton, welcher denselben vorbereitet.

Die Prime ausgenommen kann man nicht nur eine jede Consonanz, und eine jede frei eintretende Dissonanz für sich allein vorhalten, sondern es können auch mehrere Consonanzen zugleich vorgehalten werden, wodurch mitunter Zusammenklänge von Intervallen entstehen, wie sie bis jetzt noch in keinem Akkorde vorgekommen sind. Um daher dem hiernach Studirenden die Eigenthümlichkeit und den richtigen Gebrauch der Vorhalte möglichst klar zu machen, werde ich dieselben zuerst nur zweistimmig erläutern, und sie dann später auch mit noch andern Intervallen zu mehrstimmigen Akkorden vereinigen. Ich fange nun diese Erläuterungen mit den Vorhalten der Sekunde an.

Sekundenvorhalte.

Die grosse Sekunde kann durch eine grosse und kleine Terze vorgehalten werden, die kleine Sekunde aber nur durch eine kleine Terze, und die übermässige Sekunde nur durch eine grosse Terze.



Terzenvorhalte.

Die grosse Terze kann durch eine reine und übermässige Quarte, und durch eine grosse und übermässige Sekunde vorgehalten werden; die kleine Terze durch eine reine und eine verminderte Quarte, und durch eine grosse Sekunde. Zum Beispiel:



Im dritten und siebenten Beispiele lernt man auch die Auflösung der grossen Obersekunde kennen, welche nur einen ganzen oder halben Ton aufwärts geschehen kann.

Quartenvorhalte.

Ein Vorhalt der reinen Quarte durch die reine Quinte findet mit nur zwei Stimmen nicht Statt; die übermässige Quarte aber kann durch eine reine Quinte vorgehalten werden. Zum Beispiel:



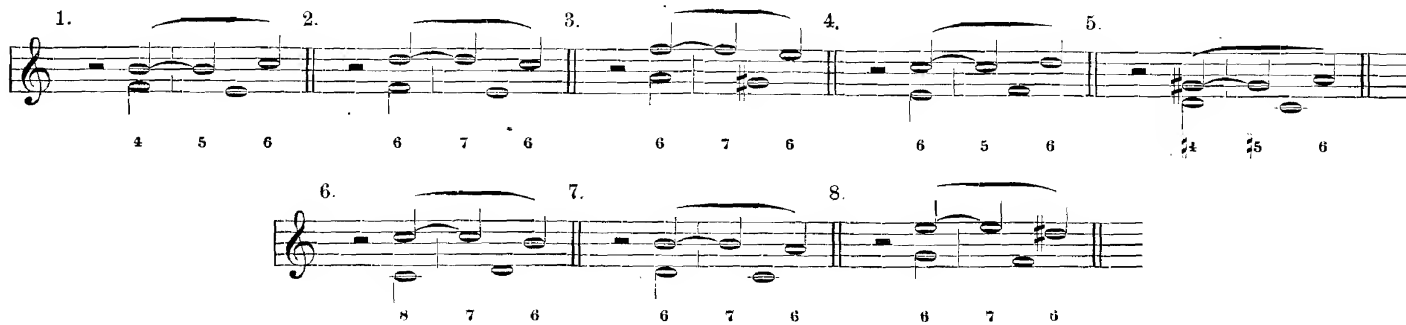
Quintenvorhalte.

Die reine Quinte kann durch eine grosse und kleine Sexte, die verminderte Quinte aber nur durch eine kleine Sexte vorgehalten werden.



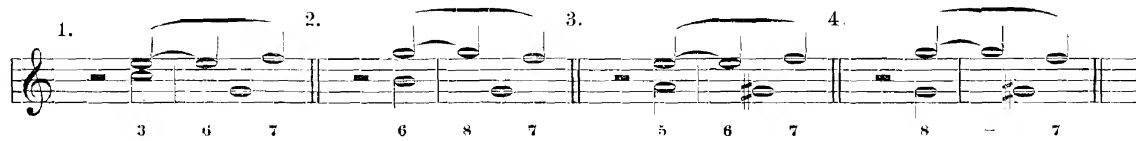
Sextenvorhalte.

Die kleine Sexte kann durch eine reine Quinte und durch eine kleine und verminderte Septime; die grosse Sexte durch eine reine und übermässige Quinte, und durch eine kleine und grosse Septime vorgehalten werden. Die übermässige Sexte aber nur durch eine grosse Septime.



Septimenvorhalte.

Von den Septimen kann nur die kleine und die verminderte vorgehalten werden; die kleine Septime durch eine grosse Sexte und durch eine reine Oktave, und die verminderte Septime durch eine kleine Sexte und durch eine verminderte Oktave.



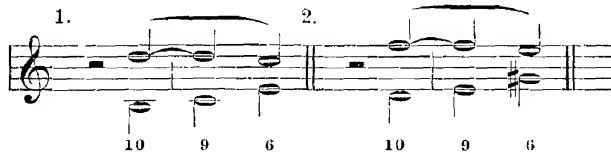
Oktavenvorhalte.

Die Oktave kann durch eine grosse Septime und durch eine grosse und kleine None vorgehalten werden.



Hier sieht man im ersten Beispiele eine aufwärtsgehende grosse Septime, und im zweiten und dritten Beispiele die Auflösung der grossen und kleinen None in die Oktave.

Wenn bei diesen zwei letzten Beispielen der Grundton während der Auflösung des Vorhaltes eine Terze steigt, so entsteht die Auflösung der None in die Sexte. Zum Beispiel:



Soll nun auch der Grundton einer Oktave vorgehalten werden, so geschieht dies am besten durch die kleine oder grosse Unterseptime. Zum Beispiel:



Weniger gut ist ein derartiger Vorhalt, wenn derselbe durch die kleine Unternote geschieht; durch die grosse Unternote aber muss er ganz vermieden werden. Zum Beispiel:



Als Beschluss dieser Definitionen stelle ich noch einen Vorhalt des Grundtones der übermässigen Sekunde hierher, welcher nämlich nur durch eine übermässige Prime bewerkstelligt werden kann. Zum Beispiel:



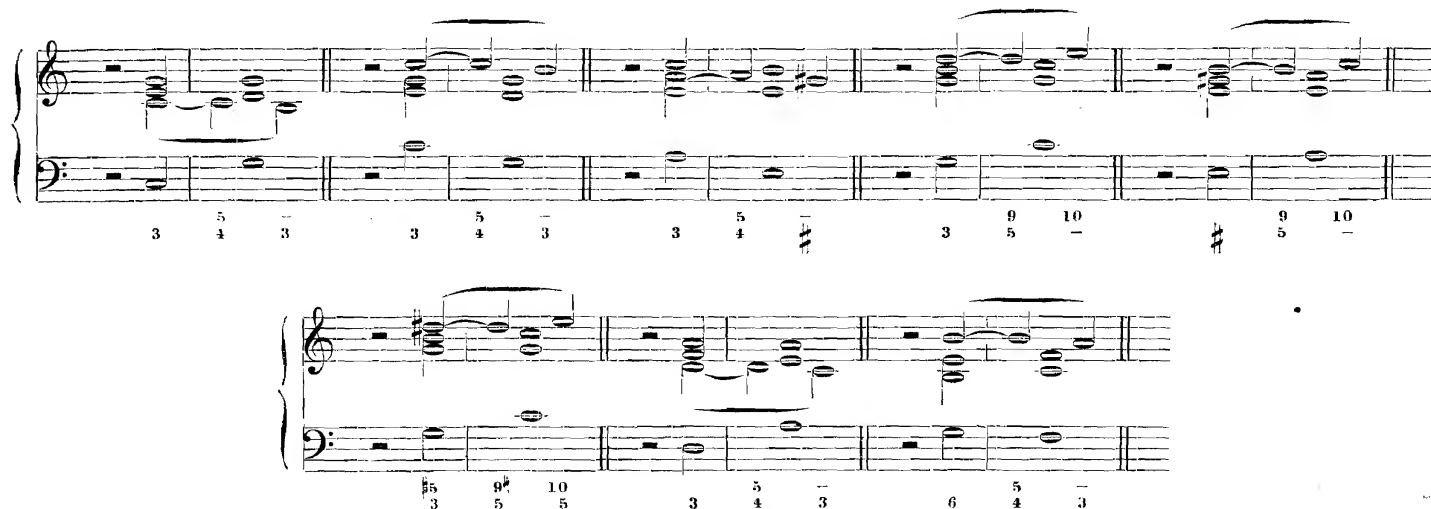
Bei dem Vorhalte der Decime und Duodecime, so wie überhaupt bei allen andern Vorhalten, welche sich noch ausser diesen, über der reinen Oktave bilden, gilt genau dasselbe wie bei den hier stehenden, und es ist also hiermit hinlänglich dargethan, dass ein Vorhalt nicht allein als Dissonanz, sondern auch als Consonanz erscheinen kann; dies mag denn auch hauptsächlich der Grund sein, warum man die Vorhalte zufällige Dissonanzen zu nennen pflegt. Indessen sollte eigentlich nur den consonirenden Vorhalten diese Benennung beigelegt werden, weil alle andern, wenn auch gerade keine wesentlichen, doch wenigstens wirkliche dissonirende Bestandtheile eines Akkordes sind, so wie zum Exempel die grosse Septime, die Nonen, Undecimen und Terzdecimen u. s. w.

Ich nehme nun die Vorhalte, welche bei einem Dreiklange und Septimenakkorde möglich sind, einer bestimmten Ordnung nach durch, woran man alsdann sehen kann, auf wie mannigfache Weise sich dieselben gestalten lassen. Weil es aber der Vorhalte sehr viele gibt, so setze ich der Kürze wegen nur die Vorbereitung und Auflösung derselben her, und überlasse die weitere Ausführung der folgenden Beispiele als eine recht nützliche Uebung dem Studirenden.

Bei einem Dreiklange und seinen beiden Umkehrungen kann nicht allein ein jedes Intervall besonders, sondern es können auch mehrere Intervalle desselben zugleich vorgehalten werden. Ich halte indessen zuerst ein jedes Intervall nur einzeln vor.

Vorhalte des Terzquintenakkordes.

Vorhalt der Terze.



Das vierte und fünfte dieser Beispiele enthält eine aufwärtsgelende Auflösung der grossen None in die Decime.

Vorhalt der Quinte.

Two systems of musical notation for the 'Vorhalt der Quinte' exercise. Each system consists of a treble and bass staff. The first system contains 12 measures, and the second system contains 6 measures. Fingerings are indicated by numbers 3, 6, and 5 below the notes.

Vorhalt der Oktave.

Two systems of musical notation for the 'Vorhalt der Oktave' exercise. Each system consists of a treble and bass staff. The first system contains 12 measures, and the second system contains 6 measures. Fingerings are indicated by numbers 5, 7, and 8 below the notes.

Vorhalt des Grundtons.

Two systems of musical notation for the 'Vorhalt des Grundtons' exercise. Each system consists of a treble and bass staff. The first system contains 12 measures, and the second system contains 6 measures. Fingerings are indicated by numbers 6, 7, and 8 below the notes.

Der Vorhalt in den Grundton eines Dreiklanges ist bei einem nicht mehr als vierstimmigen Satze von keiner guten Wirkung, und man thut daher gut, denselben so viel als möglich zu vermeiden; auch wurde er desshalb in früheren Zeiten von den meisten Theoretikern für untauglich erklärt; dennoch aber braucht man besonders bei einer kurzen Bindung keinen Anstand zu nehmen, denselben in Anwendung zu bringen, weil er auf diese Weise in den besten Werken angetroffen wird, denn ich glaube nicht, dass irgend Jemand an Sätzen wie die beiden folgenden sind, etwas für das Ohr Unbefriedigendes findet.



Vorhalte des Terzsextenakkordes.

Vorhalte der Terze. Vorhalte der Sexte.

Two musical staves showing suspensions of the third and sixth of a triad. The first staff shows a triad with a suspension of the third (marked 6/3) and a suspension of the sixth (marked 11/3). The second staff shows a triad with a suspension of the third (marked 6/3) and a suspension of the sixth (marked 10/3). Below the staves are the figured bass notations: 6 6 6 5 6 6 11 10 5 6 5 6, with figured bass numbers 3 4 3 3 4 3 3 3 3 4 3 3.

Vorhalte der Oktave. Vorhalte des Basstons.

Two musical staves showing suspensions of the octave and the bass note of a triad. The first staff shows a triad with a suspension of the octave (marked 6/3) and a suspension of the bass note (marked 9/3). The second staff shows a triad with a suspension of the octave (marked 6/3) and a suspension of the bass note (marked 9/3). Below the staves are the figured bass notations: 6 9 8 6 9 5 5 9 8 5 5 6 5 5 6, with figured bass numbers 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3.

A musical score for a four-part setting of a triad, showing a suspension of the root note. The treble clef part has a whole note chord, followed by a half note chord with a suspension (the root note of the previous chord), and then a whole note chord. The bass clef part has a whole note chord, followed by a half note chord with a suspension, and then a whole note chord. The suspension is marked with a vertical line and a dot above the note.

Vorhalte des Quartsextenakkordes.

Vorhalte der Quarte. Vorhalte der Sexte.

Vorhalte der Oktave.

Vorhalte des Basstons.

NB.

NB.

Die beiden mit einem NB. bezeichneten Vorhalte sind umgekehrte Terzdecimen, und der Bogen, welcher über der Zahl 7 steht, soll darauf aufmerksam machen, dass die Septime hier eine Consonanz ist. In den folgenden Beispielen wird man nun sehen, wie bei dem Terzquintenakkorde und seinen Umkehrungen, auch mehrere Vorhalte zugleich stattfinden können.

Terzquintenakkorde mit zwei Vorhalten.

Vorhalte der Terze und Oktave.

Vorhalte der Terze und Quinte.

Vorhalte des Grundtons und der Terze.

Two systems of musical notation for triads. The first system shows triads with suspensions of the third and fifth. The second system shows triads with suspensions of the root and the third. Each system has two staves (treble and bass) and a set of numbers below indicating fingerings.

Fingerings for first system (left to right):
 System 1: 6 5 3, 9 5 4, 8 5 3
 System 2: 5 6 3, 6 4 3, 5 6 4, 5 6 3, 6 4 3
 System 3: 6 4 3, 7 4 3, 8 5 -
 System 4: 6 4 3, 7 4 3, 8 5 -

Vorhalte des Grundtons und der Oktave.

Two systems of musical notation for triads with suspensions of the root and the octave. Each system has two staves (treble and bass) and a set of numbers below indicating fingerings.

Fingerings for second system (left to right):
 System 1: 6 4 3, 6 4 2, 8 5 2
 System 2: 6 5 3, 10 6 4, 8 5 3

Terzsextenakkorde mit zwei Vorhalten.

Vorhalte der Sexte und Terzdecime.

Vorhalte der Sexte und Oktave.

Two systems of musical notation for tertsext chords. The first system shows chords with suspensions of the sixth and the thirteenth. The second system shows chords with suspensions of the sixth and the octave. Each system has two staves (treble and bass) and a set of numbers below indicating fingerings.

Fingerings for third system (left to right):
 System 1: 6 4 2, 7 5 3, 6 3 3
 System 2: 6 4 2, 7 5 3, 6 3 3
 System 3: 6 4 3, 9 5 3, 6 3 3
 System 4: 6 4 3, 9 5 3, 6 3 3

Quartsextenakkorde mit zwei Vorhalten.

Vorhalte der Quarte und Sexte.

Vorhalte der Sexte und Oktave.

Two systems of musical notation for quartsext chords. The first system shows chords with suspensions of the fourth and the sixth. The second system shows chords with suspensions of the sixth and the octave. Each system has two staves (treble and bass) and a set of numbers below indicating fingerings.

Fingerings for fourth system (left to right):
 System 1: 5 3 3, 7 5 4, 6 4 4
 System 2: 6 3 3, 7 5 4, 6 4 4
 System 3: 6 3 3, 7 5 4, 6 4 4
 System 4: 5 3 3, 9 7 4, 8 6 4
 System 5: 5 3 3, 9 7 4, 8 6 4

Two systems of musical notation for quartsext chords. The first system shows chords with suspensions of the fourth and the sixth. The second system shows chords with suspensions of the sixth and the octave. Each system has two staves (treble and bass) and a set of numbers below indicating fingerings.

Fingerings for fifth system (left to right):
 System 1: 6 4 3, 7 5 4, 8 6 4
 System 2: 6 4 3, 7 5 4, 8 6 4

Terzquintenakkorde mit drei Vorhalten.

Vorhalte der Terze und Oktave. Vorhalte der Terze, Quinte

und Oktave.

In dem ersten und dritten dieser Beispiele wurde die Oktave, und in dem zweiten und vierten die Terze doppelt, die Quinte aber gar nicht vorgehalten; damit jedoch in den vorgehaltenen Dreiklängen derselben die Quinte nicht fehlen sollte, mussten sie fünfstimmig ausgeübt werden.

Terzsextenakkorde mit drei Vorhalten.

Vorhalte der Terze, Sexte und Oktave.

Quartsextenakkorde mit drei Vorhalten.

Vorhalte der Quarte, Sexte und Oktave.

Bei einem Dominantseptimenakkorde und seinen Umkehrungen kann man ebenfalls ein jedes Intervall für sich allein, oder auch mit mehreren zugleich vorhalten. Zum Beispiel:

Vorhalte des Terzquintseptimenakkordes.

Vorhalte der Terze. Vorhalte der Quinte. Vorhalte der Septime.

Vorhalte des Grundtons. Vorhalte der Terze u. Quinte.

Vorhalte der Quinte und Septime. Vorhalte der Terze und Septime.

Vorhalte der Terze, Quinte und Septime.

Detailed description: This section contains five systems of musical notation for dominant seventh chord suspensions. Each system consists of a grand staff (treble and bass clef) with notes and accidentals. Below the staves are numerical figures representing the intervals. The systems are: 1. 'Vorhalte der Terze' showing suspensions of the third. 2. 'Vorhalte der Quinte' showing suspensions of the fifth. 3. 'Vorhalte der Septime' showing suspensions of the seventh. 4. 'Vorhalte des Grundtons' showing suspensions of the root. 5. 'Vorhalte der Terze u. Quinte' showing simultaneous suspensions of the third and fifth. 6. 'Vorhalte der Quinte und Septime' showing simultaneous suspensions of the fifth and seventh. 7. 'Vorhalte der Terze und Septime' showing simultaneous suspensions of the third and seventh. 8. 'Vorhalte der Terze, Quinte und Septime' showing simultaneous suspensions of the third, fifth, and seventh. The numerical figures are: System 1: 5/3, 7/4, 5/3, 5/3, 7/4, 7/4, 5/3, 7/4, 5/3, 7/4, 5/3. System 2: 5/3, 6/3, 7/3, 6/3, 7/3, 6/3, 7/3, 6/3, 7/3, 6/3, 7/3. System 3: 5/3, 7/4, 5/3, 7/4, 5/3, 7/4, 5/3, 7/4, 5/3, 7/4, 5/3. System 4: 5/3, 6/3, 7/3, 5/3, 6/3, 7/3, 5/3, 6/3, 7/3, 5/3, 6/3, 7/3. System 5: 5/3, 6/3, 7/3, 5/3, 6/3, 7/3, 5/3, 6/3, 7/3, 5/3, 6/3, 7/3.

Vorhalte des Terzquintsextenakkordes.

Vorhalte der Terze. Vorhalte der Quinte.

Detailed description: This section contains two systems of musical notation for dominant sixth chord suspensions. Each system consists of a grand staff (treble and bass clef) with notes and accidentals. Below the staves are numerical figures representing the intervals. The systems are: 1. 'Vorhalte der Terze' showing suspensions of the third. 2. 'Vorhalte der Quinte' showing suspensions of the fifth. The numerical figures are: System 1: 5/3, 6/4, 5/3, 5/3, 6/4, 5/3, 5/3, 6/4, 5/3, 6/4, 5/3. System 2: 5/3, 6/3, 7/3, 5/3, 6/3, 7/3, 5/3, 6/3, 7/3, 5/3, 6/3, 7/3.

Vorhalte der Sexte. Vorhalte des Basstons. Vorhalte der Terze und Quinte.

5 7 6 5 7 6 5 5 6 5 5 6 5 6 6
3 - - 3 - - 3 2 3 3 2 3 3 4 3

Vorhalte des Basstons und der Sexte.

5 6 6 6 6 - 6 6 6
3 4 3 3 4 3 3 2 3

Vorhalte des Terzquartsextenakkordes.

Vorhalte der Terze. Vorhalte der Quarte.

6 6 6 5 6 - 6 6 6 6 6 6 6 6 6
3 4 3 3 2 3 3 4 3 3 - - 3 - -

Vorhalte der Sexte. Vorhalt des Basstons. Vorhalte der Quarte und Sexte.

5 7 6 6 7 6 6 5 6 5 7 6 5 7 6
3 - - 3 - - 3 2 3 3 - - 3 - -

Vorhalte der Terze und Sexte Vorhalte des Basstons und der Terze. Vorhalte des Basstons und

5 7 6 6 7 6 6 5 6 6 5 6 6 6 6
3 2 3 3 4 3 3 - - 3 4 3 3 2 3

der Sexte.

6 6 6
3 2 3

Vorhalte des Sekundquartsextenakkordes.

Vorhalte der Sekunde.

Vorhalte der Quarte.

Vorhalte der Sexte.

Vorhalte des Basstons.

Vorhalte der Sekunde und Quarte.

Vorhalte der Quarte und Sexte.

Vorhalte des Basstons und der Quarte.

Vorhalte des Basstons und

der Sexte.

Sowohl bei einem grossen, als bei einem kleinen, und vermindertkleinen Septimenakkorde kann die Terze, Quinte, Oktave und der Grundton vorgehalten werden; aber nicht die Septime, weil dieselbe vorbereitet sein muss.

Ich nehme nun von einem jeden dieser drei Akkorde auch zugleich deren Umkehrungen durch. In welcher Weise die angegebenen Vorhalte derselben stattfinden können, wird man an den Beispielen sehen.

Vorhalte des grossen Septimenakkordes.

Three systems of musical notation for piano, each with a treble and bass staff. The notation includes chords and fingerings indicated by numbers 1-5 and 1-3 below the notes.

Vorhalte des kleinen Septimenakkordes.

Three systems of musical notation for piano, each with a treble and bass staff. The notation includes chords and fingerings indicated by numbers 1-5 and 1-3 below the notes. The third system ends with a 21* mark.

6 6 - 7 6 6 6 7 10 6 6
3 2 3 3 - 2 - 3 3 2 2

Warum hier mitunter manches Beispiel fünfstimmig anstatt vierstimmig genommen wird, geschieht desshalb, um den vorgehaltenen Akkord desselben mehr zu charakterisiren.

Vorhalte des vermindertkleinen Septimenakkordes.

6 7 - 6 7 - 9 8 6 7 5 6 -
3 4 3 3 3 - 3 2 3 3 2 3

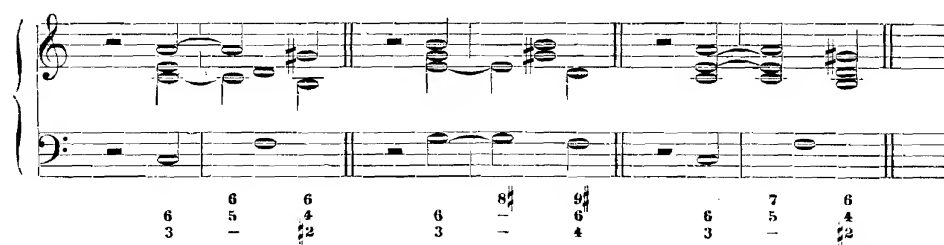
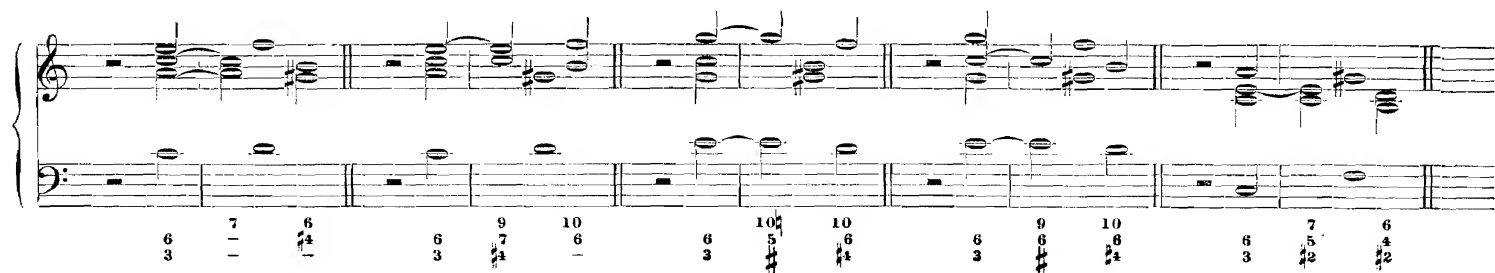
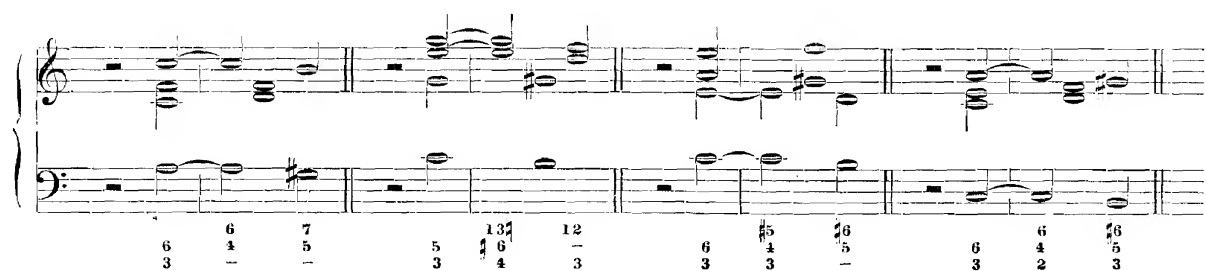
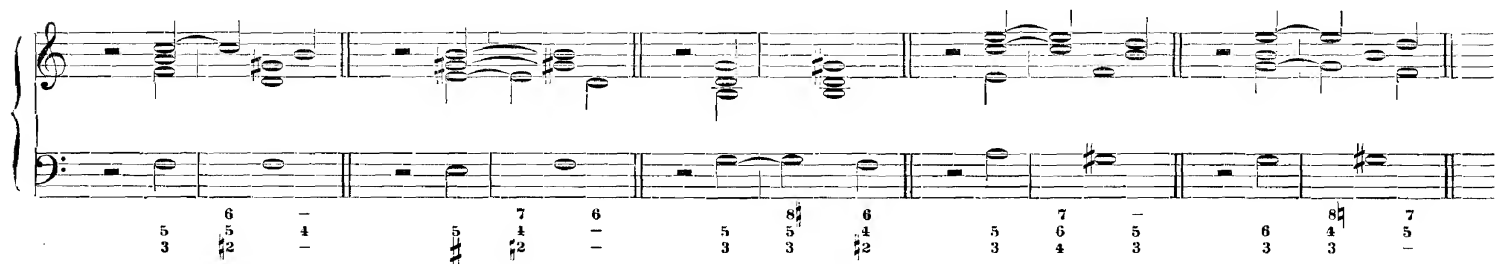
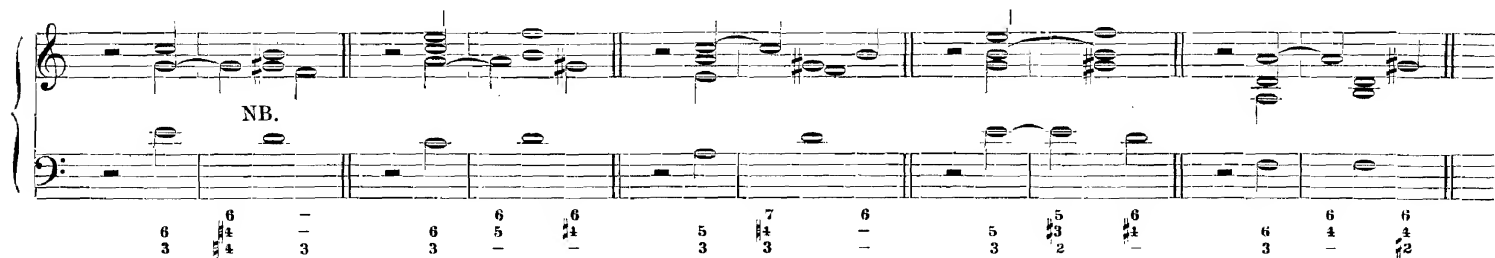
5 7 6 5 6 - 5 7 6 6 6 - 5 6 -
3 - - 3 - 4 3 3 2 3 5 2 4

5 5 6 11 9 7 9 6 5 7 6 5 6 -
3 2 - 3 5 3 3 5 3 3 4 3 3 2

Wir haben nun noch die Vorhalte, welche sich bei einem verminderten, hartverminderten, und doppeltverminderten Septimenakkorde ergeben, kennen zu lernen, worin namentlich in dem ersten und letzten durch den Vorhalt der Septime manchmal eine verminderte oder übermässige Oktave in Anwendung gebracht werden muss.

Vorhalte des verminderten Septimenakkordes.

6 7 - 5 7 5 5 6 7 8 7 6 7
3 4 3 3 3 - 3 - 3 - 3 2 3



Bei dem weiter oben mit einem NB. bezeichneten Beispiele musste die Quarte doppelt beziffert werden.

Vorhalte des hartverminderten Septimenakkordes.

The first exercise consists of two systems of piano accompaniment. The first system contains 10 measures, and the second system contains 3 measures. The notes are written in a grand staff (treble and bass clef). Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Vorhalte des doppeltverminderten Septimenakkordes.

The second exercise consists of two systems of piano accompaniment. The first system contains 10 measures, and the second system contains 10 measures. The notes are written in a grand staff (treble and bass clef). Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Es ist nun noch einer besonderen Freiheit zu erwähnen, welcher man sich bei der Anwendung von Vorhalten mitunter zu bedienen pflegt. Diese Freiheit besteht darin, dass die directe Auflösung des Vorhaltes durch einen Sprung übergangen wird. Zum Beispiel:

The example of direct resolution consists of three systems of piano accompaniment. The first system contains 4 measures, the second contains 4 measures, and the third contains 4 measures. The notes are written in a grand staff (treble and bass clef). Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Das erste Beispiel zeigt einen Vorhalt der Oktave durch die None, wobei aber die None vor ihrer Auflösung einen Quintensprung abwärts macht. Im zweiten Beispiele springt der Vorhalt d nach g, anstatt er sich hätte nach e auflösen sollen, seine eigentliche Auflösung wurde also ganz übergangen. Das dritte Beispiel enthält wieder eine sprungweise verzögerte Auflösung der None und Septime, was man an dem folgenden Beispiele sehen kann, wo sich diese beiden Dissonanzen regelmässig auflösen. Zum Beispiel:



Uebrigens eignen sich solche Sätze, in welchen sprungweise Auflösungen enthalten sind, weit mehr für ein schnelles, als wie für ein langsames Tempo. — Nun noch ein Mehreres

Ueber den Vorschlag.

Man findet öfter, dass den wesentlichen Tönen eines Akkordes, bevor dieselben angeschlagen werden, ihre Ober- oder Untersekunde ohne Vorbereitung vorausgeht, und diesen vorausgehenden Ton nennt man einen Vorschlag. Ein Vorschlag unterscheidet sich also von einem Vorhalte besonders dadurch, dass derselbe frei eintreten kann, weshalb er auch gewöhnlich nicht von so langer Dauer ist als wie ein Vorhalt.

Die Vorschläge werden, um sie von den wesentlichen Tönen eines Akkordes zu unterscheiden, häufig in kleineren Noten angegeben, und nicht mit zum Takte gezählt, wodurch der Ton, vor welchem ein Vorschlag steht, so viel von seinem Werthe verliert, als der Werth des Vorschlags beträgt. Die Bezeichnung der Vorschläge mit kleineren Noten geschieht übrigens meistens nur dann, wenn dieselben als eine nicht wesentliche Verzierung in Anwendung gebracht werden; um aber einen ausübenden Künstler über die beabsichtigte Vortragsweise derselben nicht in Ungewissheit zu lassen, bedient man sich am sichersten der gewöhnlichen Notenschrift.

Eine jede Consonanz und eine jede frei eintretende Dissonanz kann sowohl durch ihre Ober- als auch durch ihre Untersekunde vorgeschlagen werden. Der Vorschlag von oben geschieht immer durch ein tonleitergemässes Intervall, während der Vorschlag von unten, wenn derselbe einen ganzen Ton von der nachschlagenden Note entfernt liegt, bisweilen erhöht werden muss. Dies ist besonders der Fall bei dem Vorschlage einer kleinen Terze, wenn ihre Untersekunde einen ganzen Ton beträgt, weil sonst der Vorschlag näher bei der Grundnote liegt, als wie bei seinem nachschlagenden Tone. Aus diesem Grunde muss der Quintenvorschlag eines grossen Dreiklages, wenn derselbe durch seine Untersekunde geschieht, immer ein halber Ton sein, wie denn überhaupt die meisten Vorschläge, welche durch die Untersekunde gemacht werden, halbe Töne sind. Zum Beispiel:



Verbotene Oktaven- und Quintenfolgen können durch die Vorschläge nicht beseitigt werden, weil ein Vorschlag kein harmonischer Bestandtheil eines Akkordes ist. Zum Beispiel:



Von all diesen Beispielen ist nur das letzte, wo die Quinte durch eine Sexte vorgeschlagen wird, zulässig. Hingegen können aber selbst zwei reine Quinten ganz gut stufenweise nach einander folgen, wenn die zweite Quinte durch einen Vorschlag veranlasst wird. Zum Beispiel:



Nachdem ich die Eigenthümlichkeit der Vorschläge hinlänglich erklärt habe, will ich nun auch zeigen, in welcher Weise dieselben mit einem Dreiklange oder Septimenakkorde vereinigt werden können. In Betreff der Bezifferung dieser Akkorde ist hier noch zu bemerken: dass man den Vorschlag im Basse mit einem Querstrich bezeichnet, und alsdann erst die nachschlagende Note heziffert.

Vorschläge eines Terzquintenakkordes.

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree" in G major. It consists of two systems of music. Each system includes a piano accompaniment (left hand) and a vocal line (right hand). The piano part is written in a simple, rhythmic style, while the vocal part is more melodic. Below the piano part, there are two rows of fingerings, one for each system, indicating the recommended fingerings for the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is presented in a clear, legible format, suitable for a music book or a digital score.

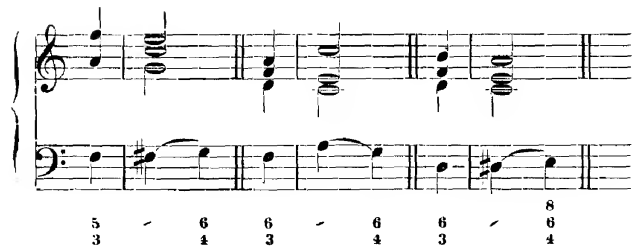
Vorschläge eines Terzsextenakkordes.

6 11 10 9# 10 5 6 6 6 5 7 6 5 6 5 6 6
4 4 6 3 5 3 4 3 3 2 3 3 3 3 3 3 3 3
2 3 - 3 3 - 3 - - - - - - - - - - - - - - -

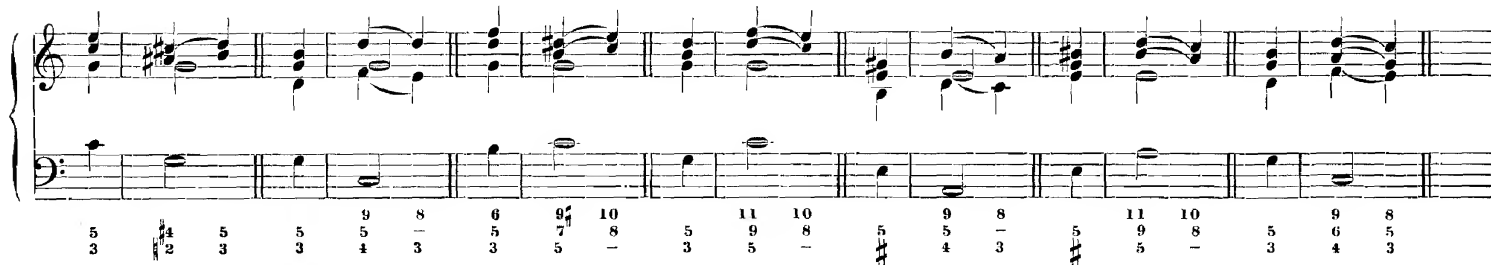
6 7# 8 9 8 5 7 8 6 6 5 6 6 5 6
3 - - 3 6 - 3 6 - 3 3 3 3 3 3 3 3 3
- - - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

Vorschläge eines Quartsextenakkordes.

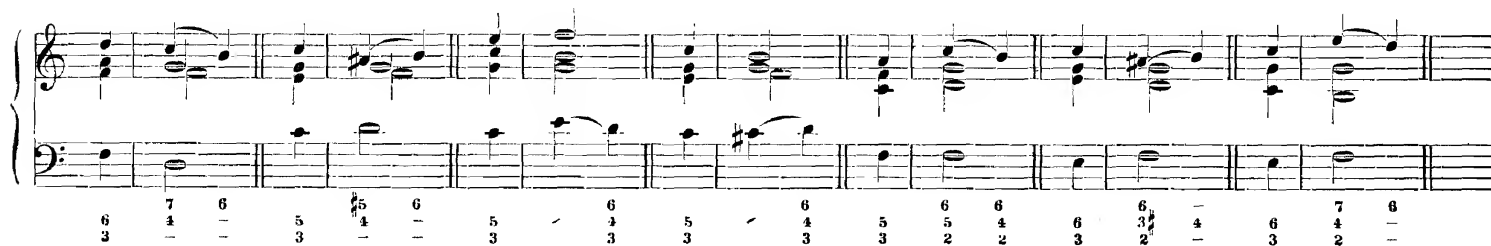
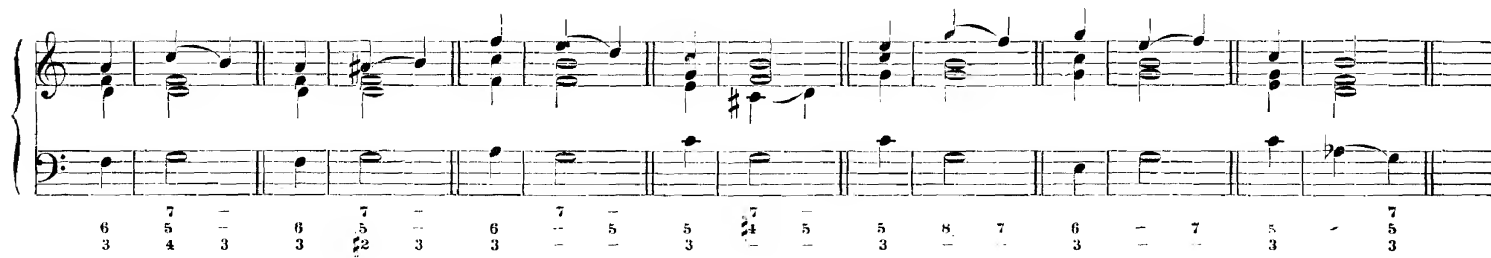
A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano, with a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score consists of 24 measures. The melody is a simple, folk-like tune, and the accompaniment provides a steady, rhythmic foundation. The score is presented in a clear, legible format, with the notes and rests clearly visible on the staves.



Terzquintenakkorde mit mehreren Vorschlägen zugleich.



Vorschläge des Dominantseptimenakkordes.



6 3 2 6 6 5 8 9 6 6 6 6

Derselbe Akkord mit mehreren Vorschlägen zugleich.

5 3 7 7 5 5 7 5 5 6 7 6 7 5 6 5 5 6 7 5 6 7

Vorschläge des verminderten Septimenakkordes.

5 3 7 5 5 5 7 5 5 8 7 5 7 5 11 10

6 3 13 12 5 7 6 5 6 6 11 10 6 6 6 6

6 3 7 6 6 5 6 6 6 5 6 6 6 5 7 6

5 3 5 6 5 6

Nun folgen noch einige Beispiele von diesem Akkorde und seinen Umkehrungen, worin zwei Vorschläge zugleich enthalten sind.

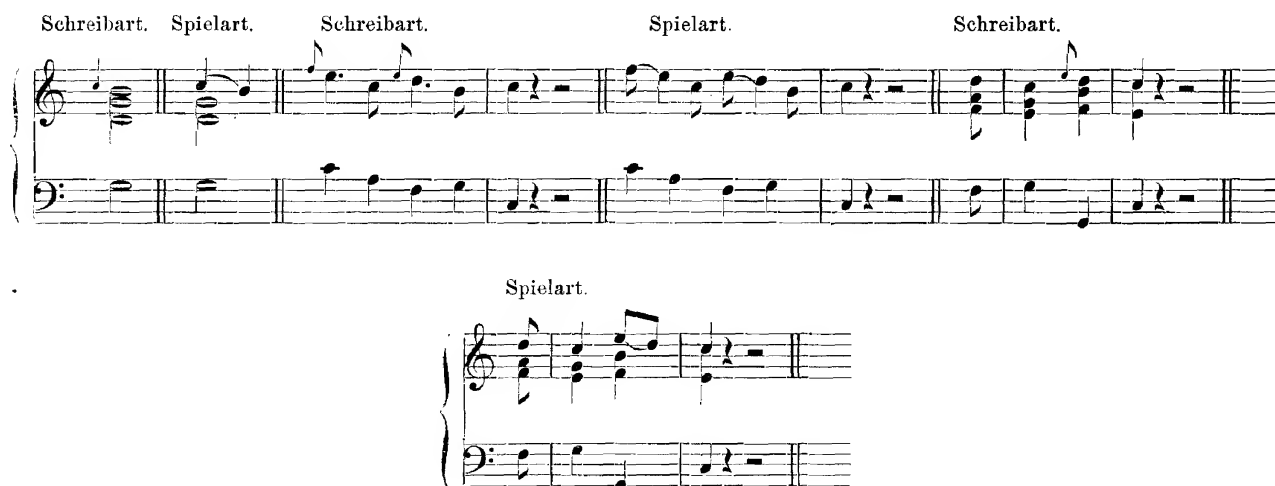


Wer nun die Anwendung der Vorschläge wohl begriffen hat, der wird sich auch in vorkommenden Fällen bei den noch übrigen freietretenden Septimenakkorden damit zurechtfinden. Die Hauptsache, worauf man bei der Anwendung eines Vorschlags zu sehen hat, ist: dass derselbe auf eine natürliche und ungezwungene Weise eintritt.

In der freien Schreibart, wohin überhaupt alle Vorschläge gehören, verlängert man dieselben oft um mehrere Takttheile, so dass der Vorschlag zwei- oder gar noch dreimal länger ist, als der nachfolgende Ton. Zum Beispiel:



Mit den Vorschlägen, welche in kleinen Noten geschrieben werden, verhält es sich hinsichtlich ihres Eintrittes ebenso, wie mit solchen, die in den Takt eingetheilt sind; sie müssen nämlich mit allen übrigen Tönen eines Akkordes zugleich angeschlagen werden, wobei alsdann der Ton, vor welchem der Vorschlag steht, so viel von seinem Werthe verliert, als der Vorschlag hinwegnimmt. Zum Beispiel:



Hiermit beschliesse ich nun das Kapitel von den Vorhalten und Vorschlägen. Wem eine fernere Belehrung über die richtige Vortragsweise dieser letzten Art von Vorschlägen wünschenswerth ist, der kann dieselbe in jeder guten Clavierschule finden.

KAPITEL XVI.

Von den Sequenzen.

Das Wort Sequenz bezeichnet in der Musik eine jede gleichmässig gebildete Akkordenfolge, welche mehrmals auf andern Tonstufen wiederholt wird. Ist mit einer solchen harmonischen Grundlage auch zugleich ein melodischer Satz verbunden, so nennt man es eine Transposition.

Diese Transpositionen waren in früheren Zeiten so in der Mode, dass sich viele der damaligen Tonsetzer derselben mit besonderer Vorliebe in ihren Kompositionen bedienten, und es konnte sich daher nicht fehlen, man musste ihrer bald überdrüssig werden. Um nun dieser Manie möglichst Einhalt zu thun, suchte man sie ins Lächerliche zu ziehen, und gab ihnen die Benennung „Rosalie“ — „Vetter Michel“ — oder auch „Schusterfleck“. Die beiden ersten Namen rühren von Liedern her, welche mit diesen Worten anfangen, und in welchen solche Transpositionen sehr oft vorkamen; die letzte Benennung sollte die Gedankenarmuth bezeichnen, welche ein Komponist durch die zu häufigen und unmittelbaren Wiederholungen der einzelnen Sätze an den Tag legte. Das Wort Schusterfleck bezieht sich aber hauptsächlich nur auf solche Sätze, welche ganz ohne weitere harmonische Vermittelung um einen Ton höher transponirt werden. Zum Beispiel:



Die zwei ersten Takte stehen in F-dur, und die zwei letzten sind ohne harmonische Verbindung nach G-dur transponirt.

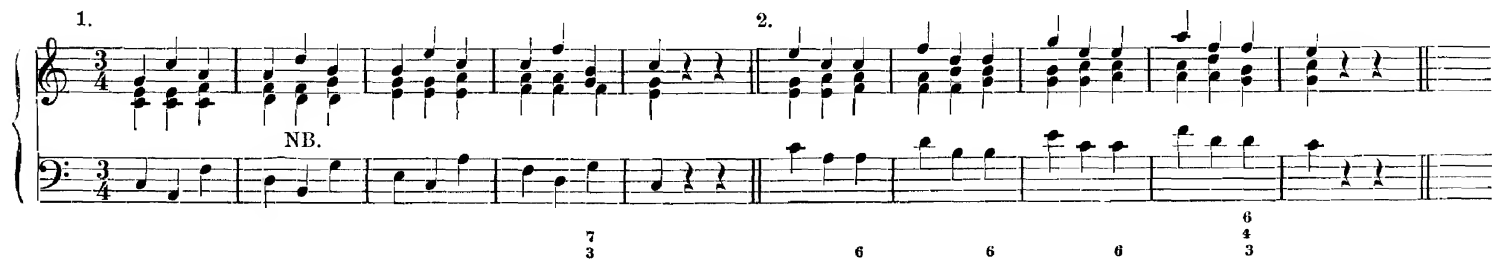
Indessen hebt sowohl hier als in vielen andern Fällen der Missbrauch den Gebrauch nicht auf, denn man findet Sequenzen und Transpositionen in den vorzüglichsten Werken, ohne dass dieselben deswegen das Geringste von ihrem Werthe einbüßen, weil die darin enthaltenen derartigen Sätze am rechten Platze mit Geist und Geschmack angewandt sind, und als die nothwendige Folge eines vorangegangenen Satzes motivirt erscheinen.

Alle Sequenzen bilden sich durch die Aufeinanderfolge entweder von zwei, drei, vier oder auch noch mehreren Akkorden, welche alsdann in derselben Ordnung mehrmals auf andern Tonstufen wiederholt werden, wodurch eine mit unserem rhythmischen Gefühle übereinstimmende Symetrie entsteht, was stets von angenehmer Wirkung ist; nur darf man eine Sequenz nicht zu lange fortsetzen, oder zu oft gebrauchen, weil sie dann leicht an Interesse verliert, und den Hörer durch ihre Einförmigkeit ermüdet.

Der Entwurf einer Sequenz kann entweder nur aus gleichen als auch aus verschiedenen harmonischen Fortschreitungen zusammengesetzt sein; aus wie viel Akkorden dieselbe gebildet ist, kann man leicht an deren ersten Wiederholung auf einer andern Tonstufe erkennen.

Ich fange nun die Beispiele mit denjenigen Sequenzen an, welche durch die abwärtsgehenden Terzenfortschreitungen entstehen. Da aber bei denselben der Grundbass durch die immerwährende abwärtsgehende Bewegung eine zu grosse Ausdehnung erhalten würde, so springt derselbe allemal beim dritten Akkorde eine Sexte hinauf, wobei jedoch ganz dieselbe Akkordenfolge beibehalten bleibt. Eine derartige Sequenz kann indessen nur mit drei Akkorden gebildet werden, weil sich bei ihr eine jede Stimme erst vom vierten bis zum sechsten Akkorde wiederholt.

Sequenzen in fallenden Terzen und steigenden Sexten mit ihren gebräuchlichen Umkehrungen.



[illegible]

Das NB. im zweiten Takte des ersten Beispieles zeigt an, dass hier der verminderte Dreiklang wie ein vollkommener Dreiklang fortschreitet, was bei den Sequenzen öfter geschehen muss, um den regelmässigen Gang derselben nicht zu unterbrechen.

Gestaltet man aber bei dieser Sequenz den verminderten Dreiklang durch die Erniedrigung seines Grundtones zu einem grossen Dreiklange um, und bedient sich darin überhaupt nur besonders der grossen und kleinen Dreiklänge, so ist dieselbe sehr geeignet, nach allen B-Tonarten zu moduliren. Zum Beispiel hier nur die sechs Durtonarten.

Nach Es-dur.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melody with notes and rests, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems, each containing two measures. The first system starts with a treble staff measure followed by a bass staff measure, then a treble staff measure followed by a bass staff measure. The second system follows the same pattern. The melody in the treble staff includes a series of eighth and sixteenth notes, while the bass staff accompaniment consists of quarter and eighth notes.

Nach Des-dur.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is written in a simple, folk-like style with a clear melody and accompaniment.

Nach Ges-dur.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music consists of a single line of a song, with a double bar line at the end.

Sequenzen in steigenden Terzen und fallenden Sexten.

Diese Sequenz kommt selten vor, und wird am besten nur mit vollkommenen Dreiklängen ausgeübt, indem der verminderte Dreiklang keine befriedigende Fortschreitung darin hat; wenn man aber diesen Akkord durch die Erhöhung seiner Quinte zu einem kleinen Dreiklange umgestaltet, so kann mit einer solchen Sequenz nach allen Kreuztonarten modulirt werden.

Nach G-dur. Nach D-dur. Nach A-dur.

Nach E-dur. Nach H-dur.

Nach Fis-dur.

Dieses sind indessen nur die sechs Durtonarten; die Molltonarten derselben, nach welchen man durch diese Sequenz ebenfalls sehr leicht übergehen kann, bleiben dem studirenden Kunstjünger zu seiner eigenen Uebung anheimgestellt.

Wir kommen nun an solche Sequenzen, die sich durch verschiedene Fortschreitungen bilden, und nehmen zuerst diejenigen vor, bei welchen der Grundbass in Sekunden und Terzen fortschreitet. Diese können auf viererlei Arten ausgeübt werden, nämlich: in steigenden Sekunden und fallenden Terzen, in fallenden Sekunden und steigenden Terzen, in fallenden Terzen und steigenden Sekunden, und in steigenden Terzen und fallenden Sekunden. Zum Beispiel:

Sequenzen in steigenden Sekunden und fallenden Terzen mit ihren gebräuchlichen Umkehrungen.

1. 2. 3.

4.

Der Entwurf zu dieser Sequenz besteht also aus einer steigenden Sekundenfortschreitung, welche in den folgenden Takten jedesmal um einen Ton tiefer wiederholt wird.

Durch die Verwechslung ihrer Akkorde kann dieselbe aber auch so eingerichtet werden, dass ihr Entwurf zwei Takte enthält, wodurch sie sich erst im dritten und vierten Takte um eine Terze tiefer wiederholt. Zum Beispiel:

Sequenzen in fallenden Sekunden und steigenden Terzen.

Auch bei diesen, sowie bei allen folgenden derartigen Sequenzen kann der Entwurf aus zwei Takten bestehen. Zum Beispiel:

Sequenzen in fallenden Terzen und steigenden Sekunden.

Zweitaktiger Entwurf derselben.

1. 2.

3.

Sequenzen in steigenden Terzen und fallenden Sekunden.

1. 2.

3.

Zweitaktiger Entwurf derselben.

1. 2.

3.

Die Sequenzen, welche mit Terzen- und Quartensfortschreitungen abwechseln, können ebenfalls wie die vorhergehenden auf vier verschiedene Arten, und diese wieder mit einem ein- und zweitaktigen Entwurf ausgeführt werden. Zum Beispiel:

Sequenzen in fallenden Terzen und steigenden Quarten.

1. 2. 3. 4.

Zweitaktiger Entwurf derselben.

1. 2. 3. 4.

Man kann auch bei dieser Sequenz — mit Ausnahme des Dreiklangs der siebenten Stufe — jedem Dreiklange der Durtonleiter einen Leitakkord vorausgehen lassen, was dadurch geschieht, dass man alle im Auftakte stehenden kleinen Dreiklänge zu grossen umgestaltet. Soll dem Dreiklange der siebenten Stufe auch ein Leitakkord vorausgehen, so muss man den Grundton des ersteren um einen kleinen halben Ton erniedrigen, wodurch er alsdann ebenfalls zu einem grossen Dreiklange wird. Zum Beispiel:

Wie man sieht, bildet sich bei dieser Sequenz in der Oberstimme eine aufwärtsgehende chromatische Tonleiter.

Sequenzen in steigenden Quarten und fallenden Terzen.

1. 2. 3.

6 6 6 6 6 6 6 6

Zweitaktiger Entwurf derselben.

1. 2.

6 6 6 6 6 6

3.

6 6 6 6

Dieselbe mit Leitakkorden.

#

Sequenzen in steigenden Terzen und fallenden Quarten.

1. 2.

6 6 6 6

3. 4.

6 5 6 5 6 5 6 5 6 - 6 - 6 - 6 -

Zweitaktiger Entwurf derselben.

Four musical examples (1-4) showing a two-measure sequence in the bass clef. Each example consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The bass clef staff contains a sequence of notes, and the treble clef staff contains a sequence of notes. Fingerings are indicated by numbers 6 and 5.

Im zweiten dieser Beispiele erkennt man den zweitaktigen Entwurf nur an der Bassstimme, indem die drei oberen Stimmen desselben auch ebenso gut einer Sequenz mit einem eintaktigen Entwurf angehören könnten.

Sequenzen in fallenden Quarten und steigenden Terzen.

Three musical examples (1-3) showing sequences in the treble and bass clefs. Each example consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff contains a sequence of notes, and the bass clef staff contains a sequence of notes. Fingerings are indicated by numbers 6 and 5.

Zweitaktiger Entwurf derselben.

Three musical examples (1-3) showing a two-measure sequence in the bass clef. Each example consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The bass clef staff contains a sequence of notes, and the treble clef staff contains a sequence of notes. Fingerings are indicated by numbers 6 and 5.

Auch solche Sequenzen worin der Grundbass mit Terzen- und Quintenfortschreitungen, sowie auch diejenigen worin derselbe mit Quarten- und Sekundenfortschreitungen abwechselt, können in viererlei Arten in Anwendung gebracht werden. Damit aber dieses Kapitel nicht ohne Grund zu sehr in die Länge gezogen wird, gebe ich hier von jeder Art nur einige Beispiele.

Sequenzen in steigenden Terzen und fallenden Quinten.

Two musical examples (1-2) showing sequences in the treble and bass clefs. Each example consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff contains a sequence of notes, and the bass clef staff contains a sequence of notes. Fingerings are indicated by numbers 6 and 5.

Sequenzen in fallenden Terzen und steigenden Quinten.

1. 2. NB. NB.

6 6 6 6

This musical exercise consists of two parts, labeled 1. and 2. Each part is written for a grand staff (treble and bass clef). Part 1 shows a sequence of chords in the right hand moving down by thirds, while the left hand moves up by fifths. Part 2 shows the right hand moving up by thirds and the left hand moving down by fifths. The notation includes 'NB.' (Nota Bene) and the number '6' at the end of each line.

Sequenzen in fallenden Quinten und steigenden Terzen.

1. 2. NB. NB.

6 6 6 6

This musical exercise consists of two parts, labeled 1. and 2. Each part is written for a grand staff. Part 1 shows a sequence of chords in the right hand moving down by fifths, while the left hand moves up by thirds. Part 2 shows the right hand moving up by fifths and the left hand moving down by thirds. The notation includes 'NB.' and the number '6' at the end of each line.

In diesen beiden vorhergehenden Sequenzarten können nur grosse und kleine Dreiklänge stattfinden, weil der verminderte Dreiklang keine befriedigende Fortschreitung darin hat.

Sequenzen in steigenden Quinten und fallenden Terzen.

1. 2. 6 6 6 6

This musical exercise consists of two parts, labeled 1. and 2. Each part is written for a grand staff. Part 1 shows a sequence of chords in the right hand moving up by fifths, while the left hand moves down by thirds. Part 2 shows the right hand moving down by fifths and the left hand moving up by thirds. The notation includes the number '6' at the end of each line.

Sequenzen in fallenden Quarten und steigenden Sekunden.

1. 2. 6 6 6 6

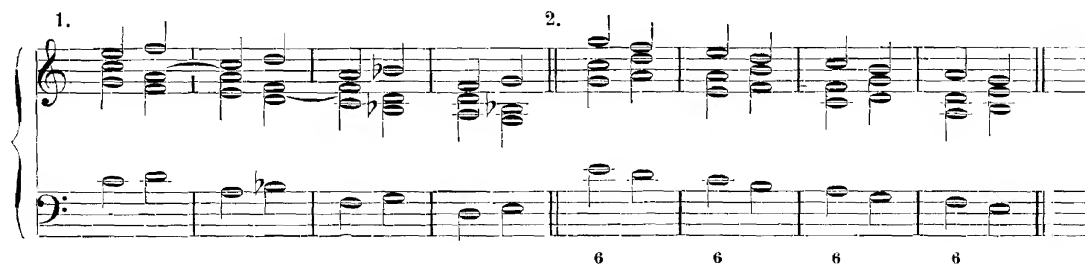
This musical exercise consists of two parts, labeled 1. and 2. Each part is written for a grand staff. Part 1 shows a sequence of chords in the right hand moving down by fourths, while the left hand moves up by seconds. Part 2 shows the right hand moving up by fourths and the left hand moving down by seconds. The notation includes the number '6' at the end of each line.

Sequenzen in steigenden Quarten und fallenden Sekunden.

1. 2. 6 6 6 6

This musical exercise consists of two parts, labeled 1. and 2. Each part is written for a grand staff. Part 1 shows a sequence of chords in the right hand moving up by fourths, while the left hand moves down by seconds. Part 2 shows the right hand moving down by fourths and the left hand moving up by seconds. The notation includes the number '6' at the end of each line.

Sequenzen in steigenden Sekunden und fallenden Quarten.

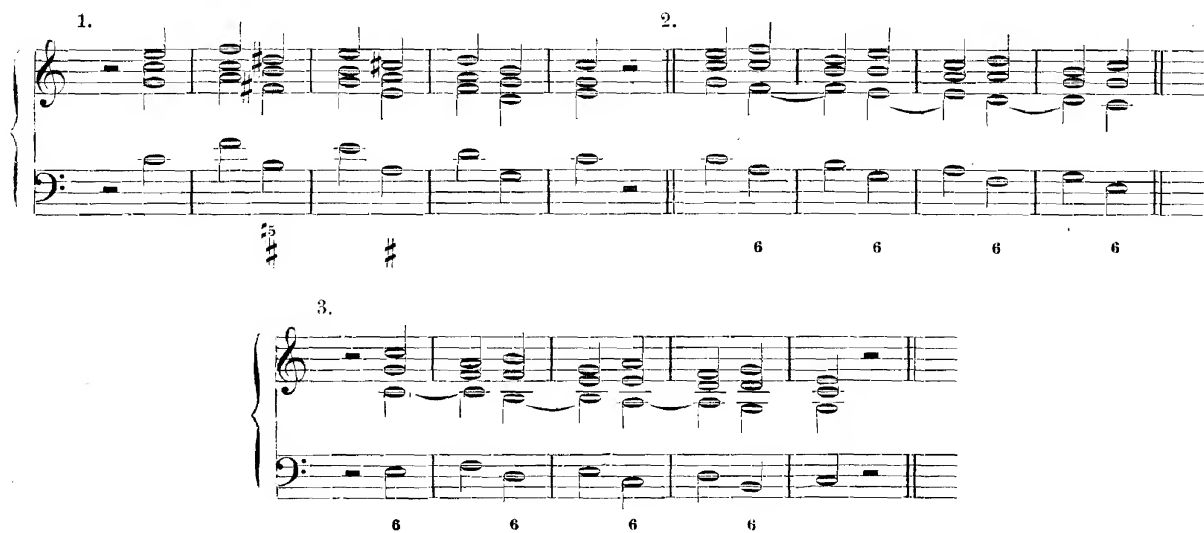


Sequenzen in fallenden Sekunden und steigenden Quarten.

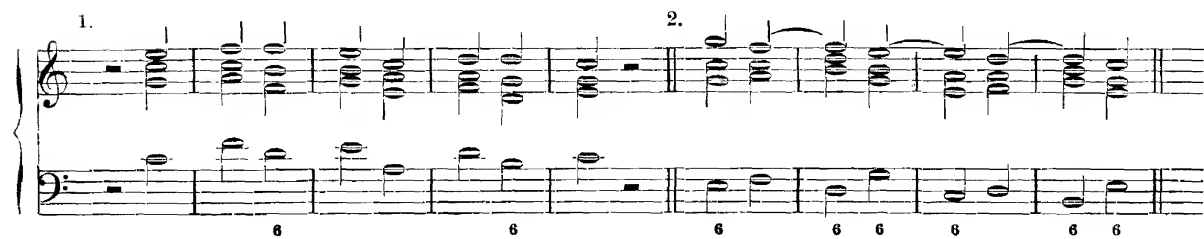


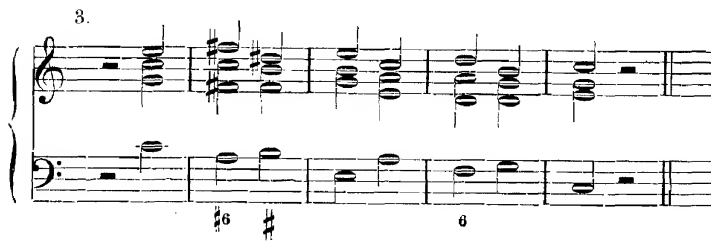
Diejenigen Sequenzen, bei welchen der Grundbass in Quarten- und Quintensprüngen fortschreitet, können in Bezug auf ihre Fortschreitungen nur in zweierlei Arten ausgeübt werden, nämlich: mit steigenden Quarten und fallenden Quinten, oder mit fallenden Quarten und steigenden Quinten, indem eine Sequenz mit fallenden Quinten und steigenden Quarten, oder mit fallenden Quarten und steigenden Quinten ganz dieselbe Akkordenfolge wie jene enthalten würde.

Sequenzen in steigenden Quarten und fallenden Quinten.



Zweitaktiger Entwurf derselben.





In Quarten- und Quintenfortschreitungen.

1. 2.

7^b 6 6 5^b 6^b 5^b 5^b/₃

3.

6 6^b 5^b 6^b 5^b 5^b

Aus diesen entspringen nun auch noch alle die folgenden Beispiele:

1.

7^b 6 6 5^b 6^b 5^b 5^b/₃

2.

7^b 6 6 5^b 6^b 5^b 5^b/₃

3.

7^b 6 6 5^b 6^b 5^b 5^b/₃

4.

7^b 6 6 5^b 6^b 5^b 5^b/₃

5.

7^b 6 6 5^b 6^b 5^b 5^b/₃

Nun hier noch einige Beispiele von dieser Art Sequenzen, in welchen einem jeden Dreiklange ein Dominant-septimenakkord vorausgeht.

1. 2. 3.

4.

Das folgende Beispiel enthält sechs Dominantenakkorde, von welchen sich einer in den andern bis zum letzten auflöst.

Sequenzen in welchen durch den schnellen Wechsel der Tonarten eine enharmonische Umschreibung Statt finden muss.

Zum Beispiel:

1. 2.

In diesen zwei Beispielen springt der Bass im dritten Takt anstatt in die grosse Terze, in die verminderte Quarte, was aber hier als ein Terzensprung zu nehmen ist.

Mit Ausnahme der zu Anfang gezeigten Sequenzarten, welche aus ab- oder aufwärtsgehenden Terzenfortschreitungen gebildet wurden, bestehen alle andern im Grunde nur aus einer harmonischen Fortschreitung, zum Beispiel aus einer Sekunden-, Terzen-, Quart- oder Quintenfortschreitung, indem sich die zweite Fortschreitung derselben jedesmal erst durch die Uebertragung der beiden ersten Akkorde auf eine andere Tonstufe realisirt. Da aber der Entwurf zu einer Sequenz auch ebensogut aus drei, vier und noch mehreren verschiedenen Fortschreitungen zusammengesetzt werden kann, so gebe ich hier einige Beispiele von dieser Art.

1. 2.

3. 4.

5b 7 7 5 6 6 5 3

Sequenzen, welche durch steigende Quart- und fallende Quintenfortschreitungen entstehen, können auch mit Septimenakkorden ausgeführt werden. Zum Beispiel:

Sequenzen in steigenden Quart- und fallenden Quinten mit Septimenakkorden.

1. 2.

3. 4.

7 7 7 6 6 6 6 6 6 6

Wenn man bei dieser Sequenz die Terze der Septimenakkorde liegen lässt, so entsteht eine Progression von lauter Septimenakkorden. Zum Beispiel:

1. 2.

3. 4.

5 7 7 7 3 5 6 6 6 6 6 6 6

Der Entwurf von dieser letzten Sequenzart enthält also zwei aufeinanderfolgende Septimenakkorde; man kann aber auch solche Sequenzen bilden, bei welchen der Entwurf aus drei oder vier Septimenakkorden besteht.

1. 2. 3. 4.

Bei der ersten dieser Sequenzen besteht der Entwurf aus zwei fallenden Terzenfortschreitungen, bei der zweiten aus einer fallenden Terzen- und einer steigenden Quartenfortschreitung, bei der dritten aus einer steigenden Quarten- und einer fallenden Terzenfortschreitung, und bei der vierten aus lauter fallenden Terzenfortschreitungen; durch welche Fortschreitungen sich dieselben in den folgenden Takten stets um eine Tonstufe tiefer wiederholen, kann man an den Beispielen sehen.

Ebenso wie mit Septimenakkorden, können auch mit Nonen- und Undecimenakkorden ähnliche Progressionssätze gebildet werden. Zum Beispiel:

Sequenzen mit Nonenakkorden.

1. 2. 3. 4.

Sequenzen mit Undecimenakkorden.

1. 2.

3. 4.

7 11 10 7 11 10 7 11 10 7 11 10
5 9 8 5 9 8 5 9 8 5 9 8
3 5 - 3 5 - 3 5 - 3 5 3

5 5 - 5 5 - 5 5 - 5 5

5.

5 6 5 6 5 6 5 6 5 5
3 4 3 4 3 4 3 4 3 3

6.

5 5 - 5 - 5 - 5 - 5 - 5 5 5 5 5 5
3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 3

Bei dem vierten und fünften Beispiele erkennt man die Sequenz hauptsächlich nur an der Bassstimme.
Es folgen jetzt noch mehrere verschiedene Beispiele dieser Setzart, mit Anwendung von verminderten, hartverminderten und doppeltverminderten Septimenakkorden, woran der Lernende sehen kann, dass sich auch diese Akkorde sehr gut dazu eignen.

Sequenzen mit Anwendung von verminderten Septimenakkorden.

1. 2.

5 7 5 7b 5 7b 5 5 7 5 7b 5 7b 5
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

3. 4.

5 7 5 6 5 7b 6 5b 7 5 - 6 6 7b - 6b 6 5b
3 - 3 4 3 - 3 4 3 3 - 3 4 3 - 3 4 3

5. 6.

7 6 6 7b 6 7b 6 7b 6 7b 5b
5 3 3 4 3 4 3 4 3 4 3
5 7 5 6 5 7b 5 6 5 5
3 - 3 4 3 - 3 4 3 3 - 3 4 3 3

7.

6
5
3

5
3

7
—

5
3

7
5
##

6
3

6
5
4
3

6
5
3

5
3

7
—

5
3

7
5
##

6
3

6
5
4
3

6
5
3

5
##

Sequenzen mit Anwendung von hartverminderten Septimenakkorden.

1. 2. 2.

6 5 #6 5 X 6 5 7 6 #6 5 7 6 6 5 #6 5 #6 5 6 5

3 3 1 # 3 3 5b 3 3 5b 3 3 3 3 3 3 3 3 3

4.

3/4 3/4

#6 6 5 X 6 6 #5 #6 6b 5 #6 6 #5 6 5

3 4 # 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Sequenzen mit Anwendung von doppeltverminderten Septimenakkorden.

[illegible]

KAPITEL XVII.

Von dem Orgelpunkte.

Wenn bei einem mehrstimmigen Satze der Grundton oder die Quinte der Tonart ruhig liegen bleibt, während sich die übrigen Stimmen regelmässig fortbewegen, so nennt man diesen gehaltenen Ton einen Orgelpunkt.

Die Benennung stammt noch aus den früheren Kirchenkompositionen her, in welchen man die mehrstimmigen Gesänge mit der Orgel begleitete, wo gegen das Ende eines Stückes der Orgelbass gewöhnlich von der Dominante in die Tonika ging, und alsdann bis zum Schlusse liegen blieb, während der Gesang noch eine Zeit lang fortgesetzt wurde.

Man kann einen Orgelpunkt sowohl mit der Tonika als mit der Dominante, oder auch mit diesen beiden Tönen zugleich bilden. Seine Anwendung beschränkt sich indessen nicht immer nur auf den Bass allein, sondern man gebraucht ihn auch öfter in einer Mittel- oder Oberstimme. Ebenso kann derselbe auch zu Anfang, oder im Verlaufe eines Stückes vorkommen.

Der Orgelpunkt zu Anfang eines Stückes hat den Zweck, die Tonart auf dem Haupttone erst recht zu consolidiren, und ist besonders bei solchen Sätzen nöthig, in welchen ein zu schneller Wechsel von verschiedenartigen Harmonieen stattfindet, woran der Bass nicht Theil nehmen soll, wie zum Beispiel in dem Anfang des ersten Allegro von Beethoven's Sonate pathétique.



Oder wenn gleich in den ersten Takten eine Ausweichung nach einer nahverwandten Tonart geschieht, wie zu Anfang des Allegro in der Ouvertüre von Mozart's Don Juan.



Im ersten Beispiele wäre der Bass zu flüchtig, wenn er bei jedem Harmoniewechsel an der Bewegung Theil nähme; und im zweiten Beispiele geschähe gleich im zweiten Takte eine Ausweichung nach E-moll, wenn sich der Bass von der Tonika entfernen würde; in beiden Fällen erscheint demnach der Orgelpunkt durch die harmonische Construction dieser Sätze motivirt, und als das allein Richtige.

Gegen das Ende eines Stückes, wo der Orgelpunkt der Dominante öfter dem der Tonika vorausgeht, geschieht derselbe in der Absicht, die Ruhe nicht auf einmal, sondern erst nach und nach herzustellen, und er ist daher in diesem Falle als ein verlängerter Schluss anzusehen. Ausserdem werden auch häufig die wesentlichsten Motive eines Stückes, oder auch selbst das ganze Hauptthema desselben auf dem Orgelpunkte der Dominante oder auf dem der Tonika gebildet. Das Letztere ist besonders in Fugen gebräuchlich, wo nach dem Schlusse hin gewöhnlich auf dem Orgelpunkte der Dominante die vorzüglichsten Combinationen der Hauptmotive stattfinden.

Soll ein Orgelpunkt in harmonischer Hinsicht vollkommen seinem Zwecke entsprechen, so muss alle Modulation desselben in Rücksicht des zu Grunde liegenden Tones geschehen, man darf sich also in Bezug auf diesen Ton nicht weiter als bis zu den nächstverwandten Tonarten entfernen, und muss auch dann immer wieder, sobald es sich thun

lässt, zur Haupttonart zurückkehren, damit dieselbe nicht aus dem Gedächtnisse kommt; werden aber bei einem Orgelpunkte die Gränzen der Modulation überschritten, so erhält man als Resultat anstatt einer guten, eine schlechte Wirkung. Was sonst noch über den richtigen Gebrauch des Orgelpunktes zu sagen wäre, wird man bei den folgenden Beispielen angemerkt finden.

Der Orgelpunkt auf der Tonika.

Dieser fängt mit dem Dreiklange der Tonika an, und endigt auch mit demselben. Doch kann er auch am Ende als eine Dissonanz behandelt und aufgelöst werden; dies ist gewöhnlich der Fall, wenn er in einer Mittel- oder in der Oberstimme liegt.

1.

2.

3.

4.

In dem ersten der zwei folgenden Beispiele liegt der Orgelpunkt in einer Mittelstimme, und im zweiten in der Oberstimme.

5.

6.

Der Orgelpunkt auf der Dominante.

Kommt derselbe im Basse zu Anfang eines Stückes vor, so beginnt er mit dem Dreiklange der Dominante; im Verlaufe oder am Ende eines Stückes, wo er als ein verlängerten Schluss anzusehen ist, fängt man ihn auch häufig mit dem Quersextenakkorde an. In einer Mittel- oder in der Oberstimme kann er mit dem Dreiklange der Tonika, oder mit dem der Dominante beginnen. Bezüglich der Modulation gilt bei diesem Orgelpunkte auf der Dominante ganz Dasselbe wie bei dem vorhergehenden auf der Tonika, weshalb auch beide zugleich stattfinden können. Zum Beispiel:

1.

2.

3.

Im ersten Beispiele liegt der Orgelpunkt der Dominante vom fünften bis zum zwölften Takte im Basse, und geht alsdann in die Tonika, indem die zweitunterste Stimme liegen bleibt, wodurch bis zum Schlusse ein Orgelpunkt auf der Tonika und Dominante zugleich entsteht. Bei dem zweiten Beispiele liegt der Orgelpunkt der Dominante vom ersten bis zum neunten Takte in einer Mittelstimme, wo ihn alsdann der Bass übernimmt; und im dritten Beispiele befindet sich derselbe in der Oberstimme. Das folgende Beispiel enthält in seinen zwei ersten Takten einen Orgelpunkt auf der Tonika, und vom dritten bis zum letzten Takte einen solchen auf der Tonika und Dominante zugleich.

Alle diese Beispiele stehen in der gebundenen Schreibart und sind besonders für die Orgel oder für solche Instrumente berechnet, welche die Töne in gleicher Stärke aushalten können, und es folgen hier deshalb noch zwei Beispiele in der freien Schreibart, welche sich durch das wiederholte Anschlagen des Orgelpunktes eher für das Pianoforte als für die Orgel eignen. Zum Beispiel:

1. Adagio.

2. Allegro assai.



Nachträglich sind nun noch einige besondere Bemerkungen über den Orgelpunkt zu machen. Da nämlich weder der Orgelpunkt auf der Tonika, noch der auf der Dominante als ein wesentlicher Bestandtheil eines Akkordes anzusehen ist, so können auch die auf denselben gebildeten Akkorde nicht wohl heziffert werden, ohne eine Verwirrung zu veranlassen, weil dadurch bei den einfachsten Akkorden Bezifferungen nöthig wären, die selbst den geübtesten Generalbassspieler in Verlegenheit bringen würden. Man lässt daher bei den Orgelpunkten die Bezifferung besser ganz hinweg, und setzt die vollständige Harmonie darüber.

Dem Orgelpunkte im Basse werden auch manchmal die Worte „Tasto solo“ beigefügt, welches bedeutet, dass derselbe nur allein — also ohne alle Begleitung — ausgehalten werden soll.

KAPITEL XVIII.

Von den Dur- und Molltonleitern.

Die Tonleitern werden in melodische und harmonische unterschieden. Eine Tonleiter ist nämlich melodisch, wenn dieselbe nur einen Akkord zur harmonischen Grundlage hat, und also theils aus wesentlichen und theils aus durchgehenden Tönen besteht; wird aber ein jeder Ton derselben mit einem besonderen Akkorde begleitet, so nennt man sie eine harmonische Tonleiter.

Manche Tonlehrer unterscheiden indessen nur die Molltonleiter in eine melodische und harmonische; dieselben nennen nämlich diejenige, bei welcher der sechste und siebente Ton erhöht ist, die melodische Tonleiter, und eine solche, wo nur der siebente Ton erhöht ist, der sechste Ton aber natürlich bleibt, die harmonische Tonleiter, weil die kleine Sexte ein harmonischer Bestandtheil der Tonart ist, die erhöhte sechste Stufe aber nur der fließenderen Melodie wegen genommen wird.

Meiner Ansicht nach ist aber eine jede Tonleiter melodisch, welche durchgehende Töne enthält, und eine solche, in welcher ein jeder einzelne Ton mit einem besonderen Akkorde begleitet wird, harmonisch, denn unter dem Worte harmonisch versteht man den Zusammenklang von Akkorden, und unter dem Worte melodisch, die Aufeinanderfolge von Tönen, welche in ihrer Tonhöhe von einander unterschieden sind, und da das letztere in jeder Tonleiter der Fall ist in welcher Durchgangstöne vorkommen, so können dieselben auch nur als melodisch angesehen werden. Oder sollte vielleicht der übermässige Sekundenschritt, welcher durch die kleine Sexte und die erhöhte siebente Stufe entsteht, eine melodische Tonleiter zu einer harmonischen machen? Ich glaube nicht! weil eine Melodie die übermässigen Intervalle keineswegs ausschliesst.

Wir betrachten nun zuerst die Tonleitern in ihrer melodischen Eigenschaft, und nehmen alsdann später auch die Harmonisirung derselben vor.

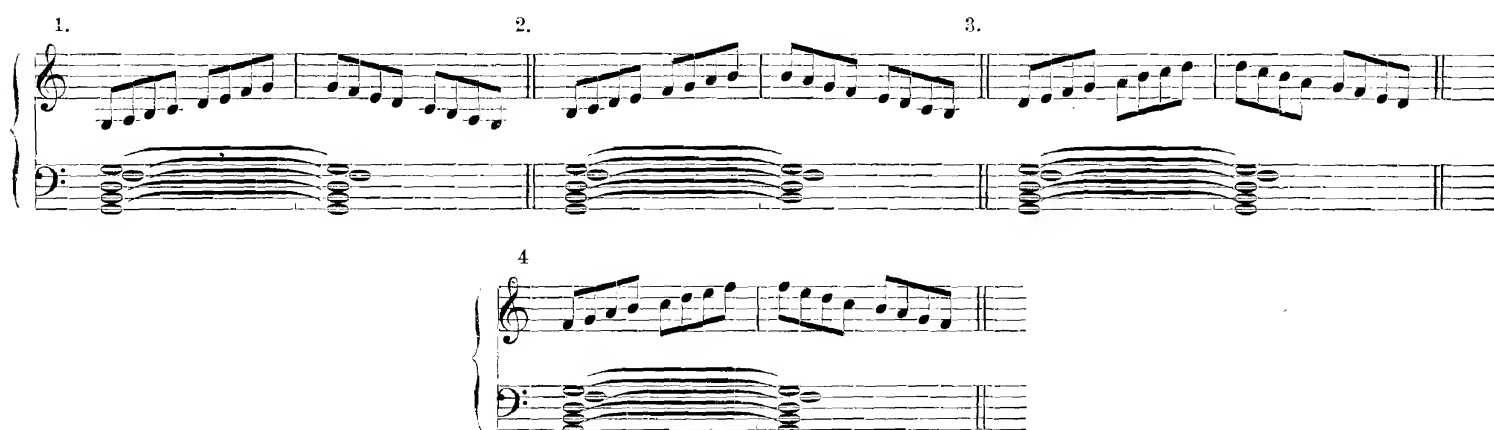
Eine jede Tonleiter als melodisch genommen, hat entweder einen Dreiklang oder einen Septimenakkord zu ihrer harmonischen Grundlage. Liegt ihr ein Dreiklang zu Grunde, so besteht dieselbe von ihrer Prime bis zu ihrer Oktave aus vier wesentlichen und vier durchgehenden Tönen; liegt ihr aber ein Septimenakkord zu Grunde, so besteht dieselbe aus fünf wesentlichen und drei durchgehenden Tönen. Unter durchgehenden Tönen versteht man solche, welche die nicht zu einem Akkorde gehörigen Zwischenstufen ausfüllen.

Hier folgen nun drei auf- und abwärtsgehende Tonleitern, welche den grossen Dreiklang c-e-g zu ihrer harmonischen Grundlage haben, weshalb die darin enthaltenen Töne: d, f, a und h Durchgangstöne sind. Die erste derselben

ist die Haupttonleiter von C-dur, weil sie von dem Haupttone ausgeht; die beiden andern sind Nebentonleitern in dieser Tonart, und daher auch nicht so selbstständig wie die erste. Zum Beispiel:



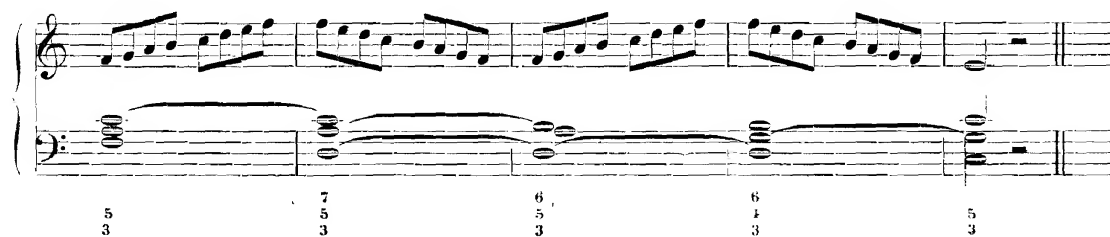
Bei den vier folgenden Tonleitern, welchen der Dominantseptimenakkord g - h - d - f zur harmonischen Grundlage dient, sind nur die Töne a, c und e durchgehend.



Man wird wohl bemerkt haben, dass die erste dieser Tonleitern, welche sich auf der Prime des Dominantseptimenakkordes g - h - d - f bildet, ganz derjenigen gleich ist, welche vorher auf der Quinte des grossen Dreiklages c - e - g gebildet wurde, woraus hervorgeht: dass einer Tonleiter verschiedene Akkorde zu ihrer harmonischen Grundlage dienen können. Da sich nämlich eine Tonleiter sowohl auf der Prime als auch auf der Terze oder Quinte eines Dreiklages bilden lässt, so kann eine solche auch ebenso gut drei verschiedene Dreiklänge zu ihrer harmonischen Grundlage haben; zum Beispiel die obige, welche sich auf der Prime des grossen Dreiklages c - e - g bildet, kann ausser diesem auch noch mit dem Dreiklange a - c - e oder f - a - c begleitet werden, weil der Ton c in dem zweiten als Terze, und in dem dritten als Quinte enthalten ist.



In dem folgenden Beispiele kann man sehen, wie sich eine Tonleiter auch mit verschiedenen Septimenakkorden, und zwar mit viermal veränderter Harmonie begleiten lässt.



Um dem Lernenden nun auch einen klaren Begriff über den richtigen Gebrauch der auf- und abwärtsgehenden Molltonleitern zu geben, ist vorher noch eine etwas ausführlichere Erläuterung nöthig, indem die Musikgelehrten der Jetztzeit hierin nicht alle einerlei Meinung sind, obsehon die Sache an und für sich auf ebenso bestimmten Grundsätzen beruht als bei den Durtonleitern.

Es ist bereits schon früher erklärt worden, dass, um der Molltonleiter eine ebenso befriedigende Schlussform wie der Durtonleiter zu geben, ihr siebenter Ton erhöht werden muss. Dieser erhöhte siebente Ton wird nun auch bei allen aufwärtsgehenden Molltonleitern beibehalten, damit die Oktave des Haupttones derselben einen Leiteton erhält, und die Tonleiter auch dadurch von ihrem Grundton bis zu ihrer Oktave ein für sich abgeschlossenes Ganze bildet. Weil nun aber durch den erhöhten siebenten Ton, wenn ihm die kleine Sexte der Tonleiter vorhergeht, eine übermässige Sekunde entsteht (zum Beispiel in A-moll f-gis), welche nicht in eine diatonische Tonleiter gehört, so wird der sechste Ton gewöhnlich gleichfalls erhöht, wodurch sich alsdann die Molltonleiter in folgender Weise darstellt:

a, h, c, d, e, fis, gis, a.

Indessen war aber hier nur von der aufwärtsgehenden Molltonleiter die Rede; anders verhält es sich jedoch bei einer abwärtsgehenden, denn bei dieser geht man umgekehrt, von der Oktave herab in den Grundton, und es ist daher bei einer solchen auch nicht immer eine Erhöhung des siebenten Tones nöthig, sondern dieser muss im Gegentheil bei allen Fällen wo seine Erhöhung nicht durch die Harmonie, welche der Tonleiter zu Grunde liegt, motivirt erscheint, stets natürlich genommen werden.

Um nun bei den auf- und abwärtsgehenden Molltonleitern in Betreff der Erhöhung ihres sechsten und siebenten Tones ganz gewiss zu sein, nämlich: ob, oder wann dieselben erhöht werden müssen, hat man sich die folgenden vier Regeln zu merken:

- 1) Bei allen aufwärtsgehenden Molltonleitern, welchen der Dreiklang der Tonika oder der Dominantenakkord zu Grunde liegt, muss der sechste und siebente Ton erhöht werden.
- 2) Bei allen abwärtsgehenden Molltonleitern, welche einen Akkord zu ihrer harmonischen Begleitung haben worin der erhöhte siebente Ton nicht enthalten ist, bleibt der siebente und sechste Ton natürlich.
- 3) Bei allen aufwärtsgehenden Molltonleitern, welche mit einem Akkorde begleitet werden worin der natürliche sechste Ton enthalten ist, wird nur der siebente Ton erhöht.
- 4) Bei allen abwärtsgehenden Molltonleitern, welche einen Akkord zur Begleitung haben, der den erhöhten siebenten Ton enthält, wird derselbe beibehalten, der sechste aber natürlich genommen.

Diese vier Regeln wird man nun in den hier folgenden Tonleitern bestätigt finden. Zum Beispiel:



Man sieht, dass diesen sämtlichen Tonleitern der Dreiklang der Tonika zu Grunde liegt, weshalb auch bei den aufwärtsgehenden der sechste und siebente Ton erhöht, und bei den abwärtsgehenden wieder aufgelöst ist. Ebenso wird auch bei den folgenden aufwärtsgehenden Tonleitern, welche den Dominantseptimenakkord zu ihrer harmonischen Grundlage haben, der sechste und siebente Ton erhöht; bei den abwärtsgehenden hingegen wird nur der erhöhte siebente Ton beibehalten, der sechste aber aufgelöst, weil die kleine Sexte, wenn sie wie hier, der Dominante vorausgeht, für die Tonart charakteristischer ist; ausserdem kann dieselbe auch noch für die kleine None, welche sich auf dem Dominantenakkorde bildet, angesehen werden.

